

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOHN MARTIN ET LE MYTHE DU *SELF-MADE MAN* :  
UNE RÉDÉFINITION DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE À TRAVERS LES VALEURS  
SCIENTIFIQUES BOURGEOISES DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
GABRIEL GOSSELIN

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Quelle aventure que furent la conception et la rédaction de ce mémoire. Le moindre que je puisse dire est qu'après tout ce temps, j'en ressors grandi.

Ce long processus que j'ai entamé seul n'aurait cependant pas été possible sans le soutien de mes proches. Tout d'abord, je dois de chaleureux remerciements à tous mes amis pour avoir démontré un intérêt dans les explications de mon argumentation. Merci tout spécialement aux comparses historiens et historiennes de l'art qui ont fait preuve d'une grande écoute et d'empathie quant à mes péripéties académiques, péripéties que certaines d'entre vous avez partagées durant votre maîtrise.

Des profonds remerciements à ma famille, pour le soutien qu'elle m'a offert. Merci maman, merci papa, merci Lynda, André-Joël, Yannick, Alexandra, Jocelyne, Jean-Pierre, Véronique et Jean-François (sans compter Charlie et Henri!) pour votre écoute et votre amour inconditionnel. Papa, maman, vous avez toujours été là avec moi et ce même si j'ai eu un parcours atypique dans un domaine qui vous était inconnu. Des parents comme vous, ça vaut de l'or.

Merci à vous, Peggy Davis. Vous êtes une enseignante fantastique : dès mon premier cours au baccalauréat avec vous, j'ai su que je voulais travailler avec vous. Vous comprendrez donc que ce fut tout un honneur pour moi d'entreprendre ma maîtrise sous votre direction. Vos précieux conseils, votre patience, votre franchise et votre écoute ont été, à maintes reprises, le phare dont j'avais besoin quand je me sentais tel un bateau à la dérive dans un océan de doute.

Enfin, merci à toi, Jean-Claude. Merci de m'avoir aidé durant la rédaction avec tes yeux aiguisés de « police des virgules ». Ton riche vocabulaire et ta connaissance de la langue française ont permis de faire de ce texte un mémoire intelligible. Plus que tout, merci d'être ma lumière, merci de me faire autant sourire et rire – oh ouï!, rire – depuis toujours. Merci pour ton amour. Je t'aime.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	I
0.1 Survol historiographique de John Martin	4
0.2 Présentation de la problématique et de l'argumentaire	9
0.3 Méthodologie et fondements théoriques du mémoire	12
CHAPITRE I	
« <i>The eternal sameness of bad taste and absurdity</i> » : John Martin en conflit avec la Royal Academy	15
1.1 La Royal Academy et le concept de l'histoire	19
1.2 Les paysages historiques de John Martin : la reconstitution architecturale avant le récit	27
1.3 Arts et économie de marché	34
1.4 L'art de John Martin : une approche industrielle de la création artistique	47
1.5 Conclusion : le salut de Martin par la diversification de l'offre culturelle	53
CHAPITRE II	
« <i>The soul experiences an instant exaltation</i> » : les catalogues de John Martin et l'expérience visuelle renouvelée	56
2.1 Les planches-clés et catalogues descriptifs de West, Copley David et Haydon	60
2.2 Les planches identificatrices des catalogues de John Martin	72
2.3 Quand les sciences se donnèrent en spectacle	75



2.4 William Bullock et l'Egyptian Hall : le spectacle et les sciences au service de l'entreprise commerciale	78
2.5 Les panoramas : une puissante influence culturelle	82
2.6 Les <i>descriptive catalogues</i> : contrôler le regard du public	84
2.7 Les catalogues des panoramas et de John Martin : vers un nouveau rapport texte-image	87
2.8 Conclusion : les panoramas en tant qu'héritiers du Grand Tour	101
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>« <i>If I had only been an engineer!</i> » : John Martin et la conception de l'artiste inspirée des sciences appliquées</b>	103
3.1 L'essor de la bourgeoisie radicale et l'espace public bourgeois	107
3.2 Les Mechanics' Institutes : des pôles régionaux d'éducation scientifique	112
3.3 De la rhétorique philosophique à l'expérimentation scientifique	118
3.4 Le <i>self-made man</i> scientifique	121
3.5 John Martin et ses projets d'aménagement urbain	128
3.6 Le <i>self-made man</i> artistique	134
3.7 Conclusion : John Martin et la <i>self-made nation</i>	142
<b>CONCLUSION</b>	145
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	149

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
0.01	John Martin, <i>Sadak in Search of the Waters of Oblivion</i> , 1821. Huile sur toile, 183 x 131 cm. Saint Louis Art Museum, Saint Louis.	2
1.01	Benjamin West, <i>The Death of General Wolfe</i> , 1770. Huile sur toile, 153 x 215 cm. Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa.	22
1.02	Robert Mitchell, « Section of the Rotunda, Leicester Square, in which is exhibited the Panorama », Aquarelle rehaussée de peinture. Tirée de <i>Plans, and Views in Perspective, with Descriptions, of Buildings Erected in England and Scotland</i> , Londres, Robert Mitchell, 1801, planche 14.	24
1.03	John Martin, <i>Belshazzar's Feast</i> , 1821. Huile sur toile, 160 x 249 cm. Collection particulière.	27
1.04	John Bluck, d'après Thomas Hosmer Shepherd, <i>The Quadrant, Regent Street</i> , 1822. Aquarelle, 43 x 53 cm. Publiée par R. Ackermann et son Repository of Arts, Londres. The Museum of London, Londres.	30
1.05	John Martin et Frederick Christian Lewis, <i>View of the Temple of Suryah &amp; Fountain of Maha Dao, with a Distant View of North Side of Mansion House</i> , 1817. Eau-forte par Martin et aquarelle par Lewis, 34 x 46 cm. Collection Michael J. Campbell.	32
1.06	Thomas Higham, d'après John Martin « View of the South Front of Fonthill Abbey ». Planche tirée de John Rutter, <i>Delineations of Fonthill and Its Abbey</i> , Londres, Shaftesbury, 1823.	32
1.07	John Singleton Copley, <i>The Death of the Earl of Chatham</i> , 1781. Huile sur toile, 229 x 308 cm. National Portrait Gallery, Londres.	37
1.08	John Singleton Copley, <i>The Death of Major Peirson, 6 January 1781</i> , 1784. Huile sur toile, 252 x 366 cm. Tate Britain, Londres.	37
1.09	John Singleton Copley, <i>Defeat of the Floating Batteries at Gibraltar, September 1782 (The Siege of Gibraltar)</i> , 1791. Huile sur toile, 544 x 754 cm, Guildhall Art Gallery, Londres.	37

1.10	James Gillray, <i>The Monster broke loose – or – a Peep into the Shakespeare Gallery</i> , publié le 26 avril 1791 chez Hannah Humphrey. Eau-forte et coloriée à la main, 36 x 25 cm. National Portrait Gallery, Londres.	40
1.11	Thomas Rowlandson et Auguste Pugin, <i>British Institution (Pall Mall)</i> , publié chez R. Ackermann le 1 <sup>er</sup> avril 1808. Eau-forte, aquatinte et coloriée à la main par John Bluck, 27 x 34 cm. National Portrait Gallery, Londres.	42
1.12	Benjamin West, <i>Christ Healing the Sick</i> , 1811. Huile sur toile, 274 x 427 cm. Pennsylvania Hospital, Philadelphie.	43
1.13	John Martin, <i>Clytie</i> , 1814. Huile sur toile, 62 x 93 cm. Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyre.	45
1.14	John Martin, <i>The Destruction of Pompeii &amp; Herculaneum</i> , 1822. Huile sur toile, 162 x 253 cm. Tate Britain, Londres.	49
1.15	John Martin, <i>Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon</i> , 1816. Huile sur toile, 150 x 231 cm. National Gallery of Art, Washington.	50
1.16	John Martin, <i>Pandemonium</i> , 1841. Huile sur toile, 128 x 184 cm. Musée du Louvre, Paris.	51
1.17	John Martin, <i>The Destruction of Sodom and Gomorrah</i> , 1852. Huile sur toile, 136 x 212 cm. Laing Art Gallery, Londres.	51
1.18	John Martin, <i>The Last Judgement</i> , 1853. Huile sur toile, 196 x 326 cm. Tate Britain, Londres.	51
1.19	John Martin, <i>The Great Day of His Wrath</i> , 1851-1853. Huile sur toile, 197 x 303 cm. Tate Britain, Londres.	52
1.20	John Martin, « Pandemonium », tiré de la série <i>Paradise Lost</i> , 1824-1827. Manière noire imprimée chez Septimus Prowett, 25 x 36 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.	53
2.01	John Martin, page couverture du catalogue <i>A Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin, which gained the highest premium at The British Institution in London</i> . Publié à Londres chez J. Robins and Co., 1825 (1821). National Art Library, Londres.	57
2.02	Rudolf Ackermann, « William Bullock's Egyptian Hall », 1815. Aquatinte parue dans <i>Ackermann's Repository of Arts</i> .	58
2.03	Edward Burney, <i>A View of Philip James de Loutherbourg's Eidophusikon</i> , 1782. Dessin rehaussé d'aquarelle, 21 x 29 cm. British Museum, Londres.	58

2.04	James Heath, <i>Identification Key for The Death of Lord Viscount Nelson KB</i> d'après Benjamin West, n. d. Taille douce publiée par West et Heath, 32 x 60 cm. Falmouth Art Gallery, Falmouth.	61
2.05	Abraham Raimbach, <i>Key to the Death of the Earl of Chatham</i> , d'après John Singleton Copley, 1791. Taille douce, 23 x 81 cm, Harvard Art Museums, Cambridge.	63
2.06	Abraham Raimbach, <i>Key to the figures in The Death of Chatham</i> , d'après John Singleton Copley, 1794. Eau-forte, 27 x 78 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven.	63
2.07	John Boydell, <i>Description of the picture of the death of Major Peirson, and the defeat of the French troops in the Island of Jersey, painted by Mr. Copley, for Mr. Boydell</i> (détail), Londres, imprimé par H. Reynell, 1784. Houghton Library, Université d'Harvard, Cambridge.	64
2.08	Kneass, Young & Co., « Key to West's Picture of Christ Healing the Sick », d'après Benjamin West, in Ange-Denis M'Quin <i>Description of the Picture of Christ Healing the Sick in The Temple by Benjamin West, ESQ., President of the Royal Academy, and Presented by the Author to the Pennsylvania Hospital</i> , Philadelphie, imprimé par William Brown, 1821. Houghton Library, Université d'Harvard, Cambridge.	65
2.09	Benjamin Robert Haydon, extrait de <i>Description of the Picture of Pharaoh Dismissing Moses at the Dead of Night, after the Passover and Other Pictures</i> , 1829.	67
2.10	Benjamin Robert Haydon, extrait de <i>Description of the Picture of Pharaoh Dismissing Moses at the Dead of Night, after the Passover and Other Pictures</i> , 1829.	67
2.11	Jacques-Louis David, frontispice du catalogue <i>Le Tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant Académie d'architecture</i> , Paris, Didot L'Ainé, An VIII (1799). Centre canadien d'architecture, Montréal.	69
2.12	John Martin planche-clé et légende du <i>Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin</i> , Londres, Plummer & Brewis, 1821. Royal Institute of British Architects, Londres.	71

- 2.13 John Martin, extrait du *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828. National Art Library, Londres. 74
- 2.14 Anonyme, « The Hyaenas' Den », d'après William Conybeare, 1894. Lithographie d'après un dessin de Conybeare réalisé vers 1822, in Elizabeth Oke Gordon, *The Life and Correspondence of William Buckland*, Londres, James Murray, 1894. 78
- 2.15 William Bullock, extrait de *Companion to the London Museum and Pantheon, Containing A Brief Description of Upwards of Fifteen Thousand Natural and Foreign Curiosities, Antiquities, and Productions of the Fine Arts; Now Open for Public Inspection in The Egyptian Temple, Piccadilly London*, Londres, Whittingham and Rowland, 1813. 80
- 2.16 Isaac Robert Cruickshank, *Laplanders, Reindeers etc., as Exhibited at the Egyptian Hall, Piccadilly, 1822*, 1822. Aquatinte colorée à la main, 36,7 x 46,5 cm. Collection particulière. 82
- 2.17 John Martin, planche du *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Fall of Babylon*, Londres, 1832. Royal Institute of British Architects, Londres. 86
- 2.18 John Martin, légende du *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Fall of Babylon*, Londres, 1832. Royal Institute of British Architects, Londres. 86
- 2.19 John Martin, détail de la planche du *Key to Mr. Martin's Engraving of The Crucifixion*, Londres, F. G. Moon, 1834. Royal Institute of British Architects, Londres. 87
- 2.20 John Martin, extrait du *Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii & Herculaneum with Other Pictures, Painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Cobourg, Now Exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly*, Londres, Plummer & Brewis, 1822. British Library, Londres. 89
- 2.21 John Martin, extrait du *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828. National Art Library, Londres. 91

- 2.22 Robert Burford, Extrait du *Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii Representing the Forum, with the Adjoining Edifices, and Surrounding Country Now Exhibiting in the Panorama, Strand ; Painted from Drawings Taken on the Spot*, Londres, J. and C. Adlard, 1825. Centre canadien d'architecture, Montréal. 91
- 2.23 John Martin, extrait du poème « Heaven and Earth » de Lord Byron, tel que cité dans le *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828. Royal Institute of British Architects, Londres. 94
- 2.24 Robert Burford, extrait du catalogue *Description of a View of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson, and Surrounding Country; Now Exhibiting in the Panorama, Leicester-Square*, Londres, J. and C. Adlard, 1830. 98
- 2.25 John Martin, Planche du *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828. Royal Institute of British Architects, Londres. 100
- 3.01 Extrait de l'article « London Bridge » qui fait la description du nouveau London Bridge, qui était alors sur le point d'être inauguré, et les avantages économiques et sociaux qu'il allait procurer à la métropole britannique.  
Tiré du *Monthly Supplement of the Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, vol. I, no. spécial (mars et avril 1832), p. I. 109
- 3.02 Samuel Rayner, *Interior of a Mechanics' Institute*, 1839. Lithographie coloriée à la main, imprimée chez Robert Moseley, Derby. Derby Museum and Art Gallery, Derby. 114
- 3.03 George Reid, *Samuel Smiles*, 1877. Huile sur toile, 64 x 47 cm. National Portrait Gallery, Londres. 117
- 3.04 Modèle de machine à vapeur Boulton & Watt conçue par James Watt en 1786 tel qu'exposé au National Museum of Scotland, Édimbourg. 123
- 3.05 Frontispice et page-titre de l'édition de 1907 de *Self-Help* de Samuel Smiles, publié chez John Murray, Londres. 125
- 3.06 John Martin, « Shipping », 1829. Planche tirée de *Outlines of Several New Inventions for Maritime and Inland Purposes*, Londres. Imprimé par Plummer & Brewis (non publié). British Library, Londres. 129
- 3.07 D'après un dessin de John Martin, « Plan of the London Connecting Railway & Railway Transit along both Banks of the Thames », 1845. Lithographie, 38,2 x 78,2 cm. Collection Michael J. Campbell. 131

- 3.08 John Martin, « A Plan of Hyde Park, Green Park and St James's Park, showing the proposed canal, together with insets depicting views in the parks after the improvements have been completed », 1828. Lithographie, 47 x 69 cm. London Metropolitan Archives, Londres. 133
- 3.09 John Martin, *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon*, 1848. Huile sur toile, 151 x 264 cm. Kirklees Museums and Galleries, Huddersfield. 136
- 3.10 Joseph Mallord William Turner et J. C. Easling, frontispice du *Liber Studiorum*, 1812. Eau-forte et manière noire imprimée à l'encre brune et rehaussée d'aquarelle en sépia, 19 x 26 cm. Tate Britain, Londres. 140

## RÉSUMÉ

Ce mémoire met en lumière l'inspiration du milieu scientifique bourgeois sur l'artiste britannique John Martin (1789-1854) pour la mise en marché de son art. En s'appuyant sur les valeurs libérales du libre-marché et en se nourrissant du mythe du *self-made man*, Martin visait une prolifique carrière alors que le milieu institutionnel de la Royal Academy demeurait distant à l'égard de son art.

En premier lieu, nous exposerons les raisons esthétiques et philosophiques qui empêchèrent Martin de pouvoir compter sur l'appui de la Royal Academy pour assurer son succès professionnel. Nous analyserons la production artistique de Martin et définirons l'interprétation nouvelle de la peinture d'histoire qu'il proposa, différente du cadre néoclassique prescrit par Reynolds dans ses *Discours*. De manière à mieux cerner ce conflit idéologique, nous mettrons aussi en relief les initiatives de la Royal Academy pour obtenir un soutien étatique et l'art de Martin, conçu en fonction du libre-marché de l'art.

En deuxième lieu, nous nous pencherons sur les principaux outils de mise en marché de Martin : les *Descriptive Catalogues*. En proposant une étude de leur forme, de leur contenu et de leur fonction, nous soulignerons les différences de ces catalogues avec les imprimés d'artistes contemporains, mais également leurs similitudes avec les documents qui accompagnaient les expositions scientifiques et les panoramas. Ces ressemblances nous permettront de bien saisir l'expérience visuelle que Martin cherchait à proposer au public.

En troisième lieu, nous traiterons du milieu scientifique de l'époque et des valeurs libérales qu'il véhiculait pour comprendre comment l'essor des sciences appliquées fit naître le mythe du *self-made man*, outil de propagande bourgeoise. En nous basant sur *Self-Help* de Samuel Smiles, les préceptes de ce mythe seront mis en lumière par l'orientation que Martin donna à sa carrière professionnelle, tant du côté de son implication dans le génie civil avec ses plans d'aménagement urbain que dans la promotion de sa carrière, via ses interventions dans la presse et le Select Committee on Arts and Manufacture de 1835-1836.



## INTRODUCTION

Vers 1811-1812, John Martin quitta l'atelier de peinture sur verre et céramique de William Collins. Croyant fermement à son propre potentiel artistique, l'artiste trouvait que l'environnement de travail et les habitudes de ses collègues n'étaient guère inspirants pour lui :

My fellow workmen [...] finding my productions the greatest favourites and fetching the highest prices, sought to injure me. They found out that I had not been regularly bound apprentice to this business, that I had not served the required term, and duly determined to put an end to my employment. They therefore struck against me, placing me suddenly in the most painful position. Perhaps this was in part brought about by my never having mixed with the men. Their tastes, habits and views were discordant. They drank and smoked and wasted their lives in public-houses: in short, they were content to stagnate while I wished to progress<sup>1</sup>.

Les premières années que connut Martin après son arrivée à Londres ne furent pas de tout repos. Il était venu rejoindre Charles Muss, fils d'un maître italien qui lui avait appris les rudiments du dessin et de la perspective à Newcastle, pour travailler dans un atelier dans la capitale britannique. Or, l'atelier qui attendait Martin avait fermé ses portes tout juste avant son arrivée. L'artiste connut la précarité en travaillant comme peintre sur verre et en vendant ses croquis aux marchands d'art. Lorsqu'il trouva finalement un emploi plus stable chez Collins, les choses se mirent en place pour lui. Toutefois, Martin continua d'aspirer à plus grand.

---

<sup>1</sup> Ces propos ont été rapportés dans Thomas Balston, *John Martin 1789-1854. His Life and Works*, Londres, Gerald Duckworth & Co, 1947, p.28.



Figure 0.01  
*Sadak in Search of the Waters of Oblivion*, 1821. Huile sur toile, 183 x 131 cm. Saint Louis Art Museum, Saint Louis.

Dès 1810, Martin envoya ses premières peintures, des paysages classicisants, à la Royal Academy, mais il se fit vraiment remarquer avec le tableau *Sadak in Search of the Waters of Oblivion* (figure 0.01, page précédente) présenté en 1812 à la même société. Réalisée en un mois seulement, cette peinture démontrait l'urgence que ressentait Martin de lancer rapidement sa carrière de peintre de tableaux, malgré ses humbles origines et son expérience qui se limitait au travail qu'il fit dans les ateliers d'art décoratif à Londres et, précédemment, à Newcastle<sup>2</sup>.

La popularité vint assez rapidement pour Martin après la reconnaissance que lui procurât *Sadak*, grâce aux compositions grandiloquentes de paysages historiques présentées à la British Institution. Boudé par la Royal Academy, le tableau *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon* permit à l'artiste de remporter un prix à l'Institution en 1816, tandis que *The Fall of Babylon* se vendit rapidement après son exposition en 1819. Enfin, le tableau *Belshazzar's Feast*, exposé en primeur à la British Institution en 1820, représentait l'apogée du succès tant attendu et fit récolter à Martin le premier prix, soit la coquette somme de 200 livres. Cette année-là, les administrateurs furent ainsi forcés d'allonger la durée de l'exposition<sup>3</sup>.

Né le 19 juillet 1789 à Haydon Bridge et décédé le 17 février 1854 à l'île de Man, John Martin fut parmi les artistes les plus populaires de sa génération grâce à l'étendue de la diffusion de son art. Plusieurs de ses peintures firent l'objet d'expositions itinérantes à travers la Grande-Bretagne et le monde anglo-saxon. Ses gravures, quant à elles, furent même diffusées partout sur la planète<sup>4</sup>. La fin des années 1810 et la décennie qui suivit

---

<sup>2</sup> « [...], having now lost my employment at Collins's, it became indeed necessary to work hard, and, as I was ambitious of fame, I determined on painting a large picture, "Sadak", which was executed in a month ». Voir John Martin, « Mr. John Martin. (To the Editor of the *Illustrated London News*). », in John Martin et Martin Myrone [dir.], *Sketches of My Life*, p. 31.

<sup>3</sup> Pour *Joshua Commanding the Sun to Stand Still*, voir Martin Myrone [dir.], *John Martin. Apocalypse*, Londres Tate, 2011, p. 94. Pour le succès de *The Fall of Babylon*, voir Lars Kokkonen, p. 1. Pour *Belshazzar's Feast*, voir Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 99-101.

<sup>4</sup> C'était notamment le cas de *Marcus Curtius*, dessiné par Martin et gravé par Henry Le Keux, intégrée en tant que frontispice de la revue *Forget me not* de Ackermann. Si l'on se fie aux propos de Leopold Martin,

en particulier furent fastes : les expositions à succès se suivirent et les gravures réalisées par Martin se vendirent bien. Les années 1830 et 1840 furent plus laborieuses en raison de l'implication de l'artiste dans l'urbanisation et l'ingénierie civile. Malgré tout, le public connaissait le nom de John Martin et ses œuvres, embarquées dans des expositions itinérantes par des promoteurs, continuèrent d'attirer les foules même après sa mort<sup>5</sup>.

Cependant, cette popularité s'éteignit progressivement à la suite du décès de l'artiste, dont l'art fut relégué aux oubliettes, rapidement classé comme étant démodé et de qualité seconde. L'élite culturelle académique, avec John Ruskin en tête, participa activement à cette mise en sourdine de l'art de Martin<sup>6</sup>. Pour le reste du XIX<sup>e</sup> siècle, son art avait pratiquement disparu de la mémoire collective des Britanniques, si cela n'eut été de quelques commentaires et courtes biographies qui ponctuèrent l'actualité culturelle, notamment les « Reminiscences » écrites par Leopold Martin, fils de John, et publiées en 1889<sup>7</sup>.

## 0.1 Survol historiographique de John Martin

La vie et l'art de John Martin attirèrent progressivement l'attention des chercheurs académiques au XX<sup>e</sup> siècle. En 1923 la première monographie, rédigée par la romancière Mary Pendered (1854-1942), était publiée<sup>8</sup>. Cet ouvrage, qui s'attardait sur la vie d'un des artistes les plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle alors absent de la culture britannique, n'était pas à l'abri de toute critique : la plupart des moments de la vie de

---

la gravure avait une certaine popularité en Chine. Voir William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 103.

<sup>5</sup> C'était le cas du triptyque du *Last Judgement*, achevé en 1853 et constitué de *The Great Day of His Wrath*, *The Last Judgement* et *The Plains of Heaven*. Voir Martin Myrone, [dir.], *op. cit.*, p. 183.

<sup>6</sup> Pour plus de détails à propos de la critique de Ruskin, voir Lars Kokkonen, « Ruskin vs. Martin: The Case against Capitalist Art », in *John Martin (1789-1854) and the mechanics of making art in a commercial nation*, Thèse de doctorat, New York, CUNY, 2010, p. 174-214.

<sup>7</sup> Leopold Charles Martin, « Reminiscences of John Martin, K.L. », *Newcastle Weekly Chronicle*, Édition du 30 mars 1889.

<sup>8</sup> Mary L. Pendered, *John Martin, Painter. His Life and Times*, New York, E. P. Dutton & Company, 1924, 318 p.

Martin qui y étaient racontés provenaient du journal personnel de sergent Ralph Thomas, grand ami de l'artiste. Or, Pendered a été la seule biographe de Martin à avoir eu accès à ces écrits, égarés peu de temps après la publication de son ouvrage<sup>9</sup>. Qui plus est, la reconnaissance de ce livre est restée relative. La négligence certaine avec laquelle la Tate Britain a traité le tableau de *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* après que ce dernier ait été gravement endommagé par les inondations de l'entrepôt en 1928 démontre bien que l'art de Martin était alors encore considéré comme une curiosité de qualité discutable de l'époque victorienne<sup>10</sup>.

Dans les années 1930, un certain Thomas Balston (1883-1967), éditeur et spécialiste des livres illustrés et de l'estampe, s'est mis à s'intéresser à l'art de Martin. Balston a publié un premier article en 1934, puis une monographie : *John Martin 1789-1854. His Life and Works*<sup>11</sup>. Ce livre reste aujourd'hui parmi les ouvrages les plus détaillés sur l'artiste et sa production artistique. Les annexes très riches comprennent de multiples listes d'objets liés à Martin comme le contenu de sa bibliothèque et les différents imprimés d'ingénierie et d'invention qu'il avait produits, ainsi que des œuvres qu'il a réalisées et des précisions quant au premier lieu où elles ont été exposées ou, dans le cas des gravures, où elles ont été imprimées. Balston a réussi un coup de maître et ce même si la plupart des œuvres de Martin répertoriées n'avaient pas été encore localisées.

---

<sup>9</sup> Thomas Balston a été le seul spécialiste de John Martin à avoir été en contact avec Mary Pendered. Cette dernière lui aurait avoué avoir égaré les notes de Ralph Thomas. La plupart des auteurs qui ont suivi émettent des précautions lorsque vient le temps de s'appuyer sur le contenu de ce journal intime. Voir Thomas Balston, *op. cit.*, p. 293.

<sup>10</sup> Voir Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 110-112 et Sarah Maisey, « Conserving 'The Destruction of Pompeii and Herculaneum' » in *ibid.*, p. 113-115.

<sup>11</sup> Thomas Balston, « John Martin 1789-1854. Illustrator and Pamphleteer », *Library*, vol. 14, no. 4 (1934), p. 383-432. Thomas Balston, *John Martin 1789-1854. His Life and Works*, Londres, Gerald Duckworth & Co, 1947, 309 p.

En 1974, William Feaver lançait *The Art of John Martin*<sup>12</sup>. Feaver, dans cette nouvelle monographie, mettait l'accent sur l'analyse formelle des œuvres et illustrations de Martin et proposait quelques pistes d'interprétation en lien avec le contexte sociopolitique de l'époque. Ouvrage intéressant pour les hypothèses soulevées par l'auteur, l'aspect économique de la carrière de Martin, comme certains chercheurs l'ont remarqué, est cependant quelque peu évacué<sup>13</sup>.

Les quinze dernières années nous ont amené un regain d'intérêt pour John Martin et son art. Une série d'ouvrages et de textes académiques se sont attardés à l'artiste et à la société dans laquelle il vivait, culminant avec le catalogue d'exposition qui accompagnait la rétrospective présentée à la Tate Britain à l'automne 2011, dont le commissariat fut assuré par Martin Myrone<sup>14</sup>. Ce catalogue propose une étude complète de John Martin, synthétisant les analyses les plus récentes réalisées sur cet artiste, sa production artistique, son rôle dans la culture britannique de l'époque et les liens qu'il entretenait avec le milieu scientifique.

En plus des différents ouvrages d'histoire de l'art qui étudient de près ou de loin le rôle de Martin dans la culture britannique, plusieurs auteurs spécialistes de l'histoire scientifique de la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle ont étudié cet artiste. Dès 1947, Francis Klingender, historien de l'art, proposait une lecture de l'art de Martin en fonction des transformations visuelles qu'apporta la révolution industrielle à la société britannique<sup>15</sup>. Plus récemment, l'historien James Hamilton faisait de Martin l'un des principaux personnages qui, par ses intérêts pour l'ingénierie civile, contribua à faire de

---

<sup>12</sup> William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford, Clarendon Press, 1975, 256 p.

<sup>13</sup> Déjà, dans le compte-rendu critique de Charles F. Stuckey, l'auteur affirme que « Aspects of Martin's artistic life have never received proper attention, for one, the economics of his arts ». Voir Charles F. Stuckey, « Reviewed Work: *The Art of John Martin* by William Feaver », *The Art Bulletin*, vol. 58, no. 4 (décembre 1976), p. 632. Quelques décennies plus tard, Lars Kokkonen, dans le cadre de sa thèse de doctorat, s'est appuyé sur le constat de Stuckey comme point de départ de ses recherches. Voir Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Martin Myrone [dir.], *John Martin. Apocalypse*, Londres, Tate, 2011, 240 p.

<sup>15</sup> Francis D. Klingender, *Art and The Industrial Revolution*, New York, A. M. Kelley, 1968 (1947), 222 p.

Londres la première métropole internationale moderne au début du XIX<sup>e</sup> siècle, statut qui allait être confirmé avec la première exposition universelle tenue à Londres en 1851<sup>16</sup>. Charles-François Mathis quant à lui, s'est intéressé au rôle de Martin dans la longue lutte pour la protection de la nature contre la pollution produite par la révolution industrielle au XIX<sup>e</sup> siècle, qui semblait effrénée aux yeux de certains commentateurs de l'époque<sup>17</sup>.

Plusieurs chercheurs qui se sont intéressés à l'iconographie d'inspiration industrielle dans certaines peintures et gravures ainsi que dans les plans d'aménagement urbain de John Martin ont conclu que l'artiste était motivé par des convictions morales et religieuses et adhéraït aux principes du millénarisme, philosophie religieuse en vogue à l'époque<sup>18</sup>. Il est vrai que certaines œuvres de Martin présentaient des traces de ce mouvement spirituel : le triptyque du *Last Judgement*, réalisé à la fin de la vie de l'artiste, est probablement l'ensemble d'œuvres le plus influencé par de telles théories<sup>19</sup>. Cependant, Lars Kokkonen, dans sa thèse de doctorat déposée en 2007, a été le premier à réfuter de telles hypothèses<sup>20</sup>. En se basant sur plusieurs témoignages de Martin quant à ses projets professionnels, Kokkonen démontre que les aspirations de l'artiste étaient

---

<sup>16</sup> James Hamilton, *London Lights. The Minds that Moved the City that Shook the World, 1805-1851*, London, John Murray, 2007, 400 p.

<sup>17</sup> Charles-François Mathis, *In nature we trust : les paysages anglais à l'ère industrielle*, Paris, PUPS, 2010, 685 p.

<sup>18</sup> Cette hypothèse est restée populaire et peu questionnée par les historiens de l'art jusqu'à ce que Kokkonen complète sa thèse. Nous ne pouvons une fois de plus passer à côté de Stuckey qui, dans son compte-rendu de l'ouvrage de Feaver, questionne la forte contradiction entre le portrait d'un Martin millénariste et pessimiste face à l'avenir industriel de Londres et un autre faisant de Martin un réformiste avec une certaine tendance au radicalisme. Voir Charles F. Stuckey, *loc. cit.*, p. 631.

<sup>19</sup> Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 183.

<sup>20</sup> Comme l'indique Kokkonen dans son introduction, plusieurs chercheurs ont associé les sujets apocalyptiques très présents dans l'art de John Martin et ses nombreux concepts d'aménagement urbain aux élucubrations de son frère aîné Jonathan, prédicateur qui fut accusé d'être responsable de l'incendie de la cathédrale de York en 1829. Kokkonen rappelle toutefois que ces pistes d'interprétation tiennent rarement compte du contexte économique, marqué par les préceptes du libéralisme d'Adam Smith, qui affectait même le milieu des arts. Les artistes britanniques devaient gérer leur carrière comme n'importe quel entrepreneur de l'époque. Pour plus de détails, voir Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 3-4.

principalement d'ordre monétaire et se rapprochaient de la philosophie économique libérale de libre marché chère à Adam Smith et ses disciples.

Un autre ouvrage qui s'intéresse à la popularisation des sciences et à l'essor des lieux d'exposition sensationnalistes dans la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle est celui de l'historien Ralph O'Connor, *The Earth on Show*<sup>21</sup>. Ralph O'Connor est probablement le seul auteur qui se soit sérieusement penché sur les *Descriptive Catalogues* qu'avait produits Martin pour accompagner ses œuvres en expositions. L'auteur propose une analyse de ces documents en fonction de l'impact culturel provoqué par les panoramas et expositions scientifiques<sup>22</sup>.

Les textes respectifs de Kokkonen et de O'Connor, en dépit de leur rigoureuse proposition d'un portrait renouvelé de l'artiste, ne sont pourtant pas sans faille. Malgré la pertinence des analyses développées par Lars Kokkonen à propos de la peinture de Martin et de ses projets d'aménagement urbain pour démontrer son hypothèse, l'historien de l'art est plutôt succinct sur la question du libéralisme. Sa thèse provoque certaines interrogations quant au lien entre l'art de John Martin et le rôle social de l'entrepreneuriat en Grande-Bretagne, cette nation commerciale et industrielle, pour faire référence au titre de l'étude de Kokkonen. Dans le cas des recherches présentées par Ralph O'Connor, la question de la relation entre Martin et le monde des expositions scientifiques n'est que partiellement abordée. Compte tenu du sujet de son ouvrage, l'auteur ne s'attarde qu'aux sciences de la nature alors que Martin s'était davantage impliqué dans les sciences appliquées via ses projets d'aménagement urbains.

---

<sup>21</sup> Ralph O'Connor, *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2007, 539 p.

<sup>22</sup> Ralph O'Connor, « Time Travel and Virtual Tourism in the Age of John Martin », *in ibid.*, p. 263-323.



## 0.2 Présentation de la problématique et de l'argumentaire

Le point de départ de ce mémoire se situe au carrefour où auraient dû se rencontrer les recherches de Kokkonen et d'O'Connor. Nous démontrerons donc que, pour pallier la réception critique peu favorable que lui réservait le cercle institutionnel de la Royal Academy et pour assurer la diffusion de ses œuvres et la promotion de sa carrière, John Martin employa des stratégies commerciales imprégnées des valeurs du libre marché et de la rhétorique du *self-made man*, stratégies issues du milieu scientifique bourgeois de l'époque.

Pour ce faire, nous allons nous pencher sur la transformation socioéconomique de la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle. La première moitié de ce siècle allait être un moment critique pour l'essor de la bourgeoisie qui affirma progressivement son influence dans la sphère politique après l'avoir fait dans la sphère médiatique. L'espace public bourgeois, tel que défini par Habermas, se développa grâce à la libéralisation de la presse, affranchie de toute censure et de coûts de production élevés<sup>23</sup>. Au cœur du discours bourgeois régnait l'importance du libéralisme d'Adam Smith comme outil d'émancipation sociale.

Les réflexions de Habermas s'attardent plutôt sur la manière dont les laissez-faire économique, politique et juridique permirent le développement de la société civile bourgeoise, où le domaine privé avait préséance sur l'autorité gouvernementale<sup>24</sup>. Concrètement, la promotion du libre marché dans les publications abordables passa entre autres par la diffusion des sciences appliquées, car les bourgeois réformistes croyaient qu'en éduquant les classes ouvrières, elles allaient adhérer aux valeurs bourgeoises. Un concept qui illustre bien cette idée et qui sera important dans le

---

<sup>23</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, éditions Payot, 1993 [1962], p. 73-76.

<sup>24</sup> Une partie de l'ouvrage de Habermas se concentre sur la libération du commerce comme élément de l'autonomie privée, essentielle à l'épanouissement d'une culture bourgeoise. Voir Jürgen Habermas, « Les fonctions politiques de la sphère publique », in *ibid.*, p. 67-98 et en particulier 83-89.

développement de notre argumentation est celui du *self-made man*, théorisé et popularisé par Samuel Smiles dans son livre *Self-Help*<sup>25</sup>. Bien que *Self-Help* ne fût publié qu'en 1859, les idées qui y étaient défendues étaient diffusées par la bourgeoisie britannique depuis déjà quelques décennies<sup>26</sup>.

Avant de traiter du mythe du *self-made man* plus en profondeur, nous allons établir les raisons pour lesquelles John Martin, afin d'assurer son succès professionnel, dut contourner le champ institutionnel des arts britanniques au XIX<sup>e</sup> siècle. Les valeurs esthétiques et philosophiques véhiculées par son art entraient en conflit avec les principes académiques traditionnels. Comprendre plus en profondeur ces divergences constitue l'objectif de notre premier chapitre, dans lequel nous démontrerons comment l'influence néoclassique de Joshua Reynolds, premier président de la Royal Academy, fit place à des interprétations nouvelles du grand genre au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, dont certaines, auxquelles adhéraient John Martin, furent perçues comme un affront à la démarche intellectuelle derrière la pratique artistique. Dans ce même chapitre, nous mettrons aussi en évidence le combat entrepris par cette société d'artistes pour le financement public du grand genre malgré le fait que certains artistes, dont Martin, avaient déjà adopté des stratégies commerciales adaptées aux réalités du libre marché culturel. Ce premier chapitre décortique les interactions entre le libre marché de l'art et la Royal Academy depuis sa fondation jusqu'à la mise en place du Select Committee on Arts and Manufactures de 1835-1836 afin que nous puissions par

---

<sup>25</sup> Samuel Smiles, *Self-Help. With Illustrations of Conduct and Perseverance*, Londres, John Murray, 1907 [1859], 488 p.

<sup>26</sup> Samuel Smiles, « Introduction to the First Edition », in *ibid.*, p. ix-xii. T. H. E. Travers, « Samuel Smiles and the Origins of "Self-Help": Reform and the New Enlightenment », *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 9, no. 2 (été 1977), p. 165. J. M. Golby et A. W. Purdue, *The Civilisation of the Crowd. Popular Culture in England 1750-1900*, Stroud, Sutton Publishing, 1999 [1984], p. 96. Kenneth Fielden, entre autres, cite plusieurs ouvrages et périodiques publiés durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans lesquels les principes du *self-made man* étaient encouragés. Par exemple, la Society for the Diffusion of Useful Knowledge était une grande défenderesse de ces principes, via le *Penny Magazine*, le livre *The Pursuit of Knowledge under Difficulties* (1830) de George Craik. Pour plus de détails, voir Kenneth Fielden, « Samuel Smiles and Self-Help », *Victorian Studies*, vol. 12, no. 2 (décembre 1968), p. 158.

la suite mieux comprendre les stratégies employées par John Martin pour augmenter sa visibilité auprès du public britannique.

Dans le deuxième chapitre, nous nous concentrerons sur l'analyse des *Descriptive Catalogues* de Martin, ces livrets qui accompagnaient ses peintures et gravures durant les expositions. Martin ne fut pas le premier artiste à faire usage de tels imprimés pour ajouter une plus-value à son art : déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Benjamin West et John Singleton Copley, deux peintres américains qui firent carrière en Grande-Bretagne, utilisaient des documents similaires afin de cultiver l'intérêt du public pour leurs œuvres. Or, comme nous le verrons, les catalogues de Martin prenaient des formes beaucoup plus élaborées, rappelant les imprimés distribués dans les panoramas et certaines expositions scientifiques populaires, comme celles qui étaient organisées par William Bullock à son musée, l'*Egyptian Hall*. Ces catalogues combinaient poésie et textes explicatifs à caractère éducatif et dirigeaient la lecture des œuvres ou de l'exposition de manière à mettre en relief tout aspect spectaculaire, typique à la culture bourgeoise de cette époque. Ainsi, la deuxième analyse que nous proposons permettra de mieux établir cette proximité entre Martin et le milieu scientifique de l'époque.

Quant à l'aspect réformiste de la culture scientifique bourgeoise au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il fera l'objet d'une étude plus approfondie dans notre troisième et dernier chapitre. Nous nous pencherons sur la diffusion de l'idéologie bourgeoise, principalement axée sur l'avancement du libre marché, à travers les imprimés abordables et les sciences appliquées. Nous mettrons en relief l'essor de la rhétorique du *self-made man* au sein de la communauté bourgeoise, qui transforma les hommes qui s'étaient illustrés dans les sciences appliquées en de véritables héros. Ce mythe, né et alimenté par la bourgeoisie réformiste, dont faisait partie Samuel Smiles, en inspira plusieurs : parmi ceux-ci, l'artiste John Martin. Nous nous attarderons sur les projets d'aménagement urbain conçus par Martin avant de nous concentrer sur la présence de la rhétorique du *self-made man* dans sa pratique artistique et son discours. Ainsi, grâce à cette étude sur la rhétorique scientifique bourgeoise de l'époque, nous pourrions mieux

mettre en évidence les différences entre Martin et certains artistes du milieu institutionnel qui possédaient aussi une pratique commerciale. Alors que Martin, en *self-made man* qu'il était, subvertissait les reproches de la Royal Academy à l'égard de son œuvre en assumant pleinement l'importance de son labeur dans son succès commercial, ces autres artistes préféraient justifier leur propre succès en faisant appel à leur génie.

### 0.3 Méthodologie et fondements théoriques du mémoire

L'analyse comparative joue un rôle important au sein de ce mémoire. Tout au long de l'argumentaire, nous mettrons en parallèle les politiques culturelles et sociales de la Royal Academy avec la carrière de Martin, en présentant comme cas d'étude des artistes et des moments-clés qui ont défini la Royal Academy. Nous prendrons également comme exemples d'analyse des catalogues produits pour les expositions scientifiques et pour les panoramas afin de les comparer avec les *Descriptive Catalogues* de cet artiste publiés à la même époque. Enfin, nous mettrons en lumière l'importance sociale qui était attribuée aux sciences appliquées au sein de la démarche professionnelle de Martin. Puisqu'une grande partie de notre étude est dédiée à ces catalogues et à la place accordée aux sciences dans l'espace public bourgeois, nous nous sommes également penché sur les traces du discours bourgeois qui a donné naissance au mythe du *self-made man* dans les stratégies de visibilité privilégiées par Martin. Pour ce faire, nous nous sommes penché sur le fameux *Self-Help* de Smiles ainsi que sur des passages de certains périodiques qui l'ont précédé et sur des moments-clés de la carrière de Martin, allant de ses projets d'aménagement urbain jusqu'à son autobiographie parue dans le *Illustrated London News* en 1849.

Le passage progressif de l'artiste de cour à l'artiste d'exposition au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, tel que défini par Oskar Bätschmann, l'apparition du concept de nationalisme en Europe à la même époque, comme l'a développé Benedict Anderson, et le rôle social des divertissements visuels expliqué par Jonathan Crary et, bien entendu, la naissance de l'espace public bourgeois, selon Habermas, constitueront les

fondements théoriques de notre argumentation<sup>27</sup>. Ces différents auteurs surent identifier, selon leurs approches respectives, certains changements socioculturels qui marquèrent cette période et leurs propos seront mis en parallèle avec des références de l'époque, comme les *Discours* de Reynolds, les catalogues d'exposition ou encore le *Self-Help* de Smiles.

La période sur laquelle notre étude s'attarde s'étend des années 1760, décennie où les artistes britanniques fondèrent la Royal Academy afin de garantir leur droits, jusqu'aux années 1850 qui connurent la *Great Exhibition of the Works of Industries of all Nations*, la toute première exposition universelle, le décès de John Martin ainsi que la publication de *Self-Help* de Samuel Smiles. Une attention particulière est cependant portée sur les années 1815 à 1840, pendant lesquelles la grande majorité des catalogues de Martin furent publiés et où le mouvement réformiste et la promotion des sciences appliquées gagnèrent en popularité.

Comprendre le mythe du *self-made man* à travers la figure de John Martin nous permettra de comprendre la culture de cette époque sous un nouvel angle. D'abord, l'analyse de son application dans le milieu artistique est une première étape à la démystification du mythe du génie artistique : tout comme les privilèges de la noblesse s'effritèrent avec le libre marché, la popularité d'artistes sans réelle formation académique, à mi-chemin entre la culture du divertissement et le grand art, fragilisait le discours artistique en place depuis la Renaissance. Le passage à la modernité artistique est trop souvent réduit au passage de la diffusion des arts des Salons à la galerie. Or, l'émancipation socioéconomique de l'artiste moderne commença avec l'hégémonie du capitalisme sous la révolution industrielle de l'Occident. Définir le *self-made man* artistique à travers John Martin en tant que jalon de la modernité ne pourra donc

---

<sup>27</sup> Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997, 336 p. Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Dauzat, Pierre-Emmanuel, Paris, La Découverte, 2002 [1983], 213 p. Jonathan Crary, « Gericault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », *Grey Room*, vol. 9 (automne 2002), p. 5-25. Jürgen Habermas, *op. cit.*, 324 p.

qu'enrichir notre compréhension de cette période complexe et riche en transformations.

Précisons enfin que l'argumentation de ce mémoire s'appuie principalement sur des sources et références rédigées en anglais. Afin de rester fidèle au propos cité de ces dernières, nous avons préféré les laisser dans leur langue originelle. Dans un même ordre d'idées, nous avons choisi d'écrire en caractères romains tous les noms de compagnies, de sociétés, d'institutions, de commissions parlementaires, de partis politiques ou encore de classes sociales et ce, même si les mots qui constituent leurs noms sont en anglais. Seuls les titres d'œuvres, les locutions et concepts en langue étrangère sont en caractère italique.

## CHAPITRE I

### « *The eternal sameness of bad taste and absurdity* »<sup>1</sup> : John Martin en conflit avec la Royal Academy

Reckless accumulation of false magnitude — as by John Martin — is merely a vulgar weakness of brain, allied to nightmare; so also the colossal works of decadent states in sculpture and architecture, which are always insolent, not reverent.

John Ruskin, *Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and William Hunt*<sup>2</sup>.

Having, from my earliest years, attempted to draw, and expressed a determination to « be a painter », the question arose « how to turn my desires to profitable account ».

John Martin, *Illustrated London News*, 17 mars 1849<sup>3</sup>.

À maintes reprises, John Martin dut essayer de sévères critiques envers son art. Tantôt l'utilisation de couleurs trop vives était déplorée, tantôt les mimiques théâtrales des personnages perdus dans une composition brouillonne provoquaient quelques moqueries. Même la popularité des œuvres de l'artiste dans les expositions était regardée de haut par certaines gens qui partageaient avec la Royal Academy of Arts une conception plutôt traditionnelle de la peinture. Nonobstant le fait que ce ne furent pas tous les académiciens qui voyaient la production artistique de Martin d'un mauvais œil, l'artiste comprit toutefois qu'il ne pouvait se fier totalement à cette institution pour donner un élan à sa carrière<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Martin Myrone, « John Martin: art, taste and the spectacle of culture », in Martin Myrone [dir.], *John Martin. Apocalypse*, Londres, Tate, 2011, p. 13. L'auteur cite une critique de Percy Bysshe Shelley parue dans l'*Edinburgh Literary Journal* en 1829: « all Martin's productions are rather imposing at first sight, and when more closely examined, is something very like a piece of humbug. The eternal sameness — a sameness, too, of bad taste and absurdity — in this artist's style, is quite disgusting. He is a man of but one idea, and with that one idea he has gulled the public. »

<sup>2</sup> John Ruskin, *Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and William Hunt*. Citation tirée de Lars Kokkonen, *John Martin (1789-1854) and the mechanics of making art in a commercial nation*, Thèse de doctorat, New York, CUNY, 2010, p. 208, p. 114.

<sup>3</sup> John Martin, « Mr. John Martin. (To the Editor of the *Illustrated London News*) », *Illustrated London News*, (17 mars 1849), L'article est repris intégralement dans John Martin et Martin Myrone [dir.], *Sketches of My Life*, Londres, Tate, 2011, p. 22-37.

<sup>4</sup> L'historien de l'art Thomas Balston, important biographe de John Martin, décrit la relation qu'entretenaient Benjamin West, alors président de la Royal Academy, et Martin comme étant chaleureuse. Entre autres, West aurait présenté Martin au peintre américain C. R. Leslie en 1814 en disant aux deux jeunes artistes: « You must become acquainted as young artists who will reflect

La Royal Academy avait une influence certaine sur le milieu culturel anglais à l'époque où Martin présenta ses premières peintures au public londonien, influence qui grandissait depuis sa fondation officielle en 1769. En deux décennies seulement, la Royal Academy réussit à s'imposer à la fois comme principal lieu d'exposition, comme école des beaux-arts et, surtout, comme lobby pour les artistes anglais auprès du gouvernement et de la monarchie.

Conséquemment, la Royal Academy chercha à obtenir un soutien plus important de la part de la monarchie ou de l'État afin de mieux encourager les beaux-arts, la peinture d'histoire en tête, mais aussi pour pérenniser son statut officiel. Sous la présidence de Benjamin West (de 1792 à 1805 et de 1806 à 1820<sup>5</sup>), plusieurs idées furent proposées pour créer une collection nationale d'œuvres d'art, collection pour laquelle le milieu académique pourrait jouer un rôle de premier plan quant à son organisation. Lorsqu'en 1822 fut annoncée la construction de l'édifice de la National Gallery sur Trafalgar Square et que des salles du nouveau bâtiment allaient être réservées à la Royal Academy, une certaine frange d'artistes, incluant John Martin, fit pression auprès du gouvernement anglais pour que la question du rôle des arts dans la société et l'économie, de même que la question du financement de ce milieu, soient abordées. Ainsi fut mis en place le Select Committee on Arts and Manufactures en 1835-1836, une commission parlementaire. Les mesures en découlant annoncèrent le déclin lent, mais certain, de l'influence académique sur les arts<sup>6</sup>.

Dans le cadre de ce premier chapitre, nous cherchons à comprendre les différentes raisons pour lesquelles la production artistique de Martin fut au mieux ignorée, au pis dénigrée par la Royal Academy et ceux qui en partageaient les valeurs. Effectivement,

---

honour on your respective countries ». Thomas Balston, *John Martin 1789-1954. His Life and Works*, London, Duckworth & Co, p. 3738.

<sup>5</sup> En 1805, West démissionna comme président de la Royal Academy à la suite de certaines controverses administratives pour reprendre son poste dès le début de l'année 1806. Pour plus de détails, voir Holger Hock, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, Clarendon Oxford University Press, 2003, p. 195-197.

<sup>6</sup> H. C. Morgan, « The Lost Opportunity of the Royal Academy: An Assessment of Its Position in the Nineteenth Century » *Journal of the Warburg Institutes*, vol. 32 (1969), p. 412-414.



les œuvres de Martin, principalement ses peintures, furent vertement critiquées pour leurs caractéristiques esthétiques commerciales misant sur la répétition de motifs apocalyptiques et l'utilisation d'une vive palette chromatique qui allaient à l'encontre de ce dont la Royal Academy faisait la promotion, c'est-à-dire la peinture d'histoire selon des préceptes mis de l'avant notamment dans les discours que prononçait Joshua Reynolds durant sa présidence. De plus, ces caractéristiques esthétiques, de pair avec les stratégies que prenait Martin dans l'exposition de ses œuvres, suscitaient un mépris certain de la part d'intellectuels et d'artistes liés au milieu académique, parce qu'elles possédaient un aspect commercial prononcé, sciemment adapté au marché de l'art britannique dénué d'intervention étatique.

Avant de traiter des différentes initiatives mises en œuvre par les académiciens pour ce financement public de la peinture, nous nous devons de définir la peinture d'histoire et d'explorer son évolution au cours des soixante années qui séparaient la fondation de la Royal Academy de la mise sur pied du Select Committee on Arts and Manufactures. D'une part, nous allons nous pencher sur la représentation de l'histoire : même si le respect des codes académiques classiques était essentiel pour Joshua Reynolds, premier président de la Royal Academy (1768-1792), la définition de l'histoire connut un premier bouleversement par l'apparition de peintures qui représentaient des épisodes historiques récents. La représentation de l'histoire fut de plus marquée par un certain retour vers le naturalisme qui prit forme au début de la présidence de Benjamin West à la Royal Academy. Cette transformation de la peinture d'histoire en particulier et de la peinture anglaise en général prit de l'ampleur dans les années 1810 notamment grâce à de nouveaux modes de représentation visuelle : les panoramas. Nous nous attarderons sur la façon dont ces panoramas amenèrent le milieu artistique britannique à s'intéresser à une vision renouvelée du paysage en tant que genre artistique et dont, chez certains artistes tels Martin, ils modifièrent la conception de l'histoire, en faisant de celle-ci une discipline plus populaire, abordée d'une façon nouvelle.

D'autre part, nous brosserons le portrait de la situation politicoéconomique dans laquelle le milieu des arts britannique évoluait. Née à une époque où le capitalisme moderne prenait forme, la Royal Academy dut faire la promotion de la peinture d'histoire sans réel soutien de l'État. Nous verrons les différentes initiatives développées par cette société d'artistes afin d'obtenir ledit soutien et sur quel principe se basait l'argumentaire de ses membres. Parallèlement, nous nous attarderons aux réactions que provoquèrent certains artistes avant Martin, comme Benjamin West, John Singleton Copley et John Boydell, qui développèrent une mise en marché commerciale de l'art, basée sur l'organisation d'expositions privées de tableaux et sur la production de gravures d'après ces derniers<sup>7</sup>. Nous verrons aussi comment la réaction de leurs pairs laissait présager celle de certains critiques face à l'art de Martin.

À l'époque où Martin émergea sur le marché londonien, le milieu de l'art attribuait toujours au grand genre une certaine importance. Comme nous le verrons, Martin lui-même croyait à l'application du libéralisme économique dans le domaine de la culture et ce, de façon plus franche que West, Copley, Boydell ou Hogarth : ses prises de position ouvertement libérales devant le Select Committee on Arts and Manufactures et sa manière de concevoir son art comme un produit commercial seront approfondies dans ce chapitre. Ainsi, c'est en nous penchant sur la position de Martin vis-à-vis du libre marché de l'art et sur les principales caractéristiques esthétiques de sa production artistique que nous pourrions mieux situer l'art de Martin par rapport aux valeurs académiques en Grande-Bretagne.

### 1.1 La Royal Academy et le concept de l'histoire

La fondation d'une académie anglaise sous la protection du roi Georges III fut officialisée le 2 janvier 1769, date à laquelle Joshua Reynolds prononça le premier de ses fameux *Discours* qui marquèrent le développement des arts britanniques pour le

---

<sup>7</sup> Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997, p. 32-33.

reste du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Pour Reynolds et plusieurs artistes de son entourage, ce moment représentait un départ nouveau permettant au milieu des arts d'aspirer à un meilleur statut social<sup>9</sup>. Toutefois, ce n'était pas la première société d'artistes que la Grande-Bretagne voyait naître. Auparavant, la plupart des regroupements d'artistes ou des centres d'exposition artistique devaient leur existence aux initiatives de collectionneurs auxquels les artistes, le plus souvent, étaient subordonnés<sup>10</sup>.

Après la mise en place de petites écoles de peinture dans les années 1730 et 1740, le premier regroupement qui organisa des expositions fut la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (la Society of Arts). Les collectionneurs tenaient cependant aux yeux des artistes un rôle trop intrusif. Leurs interventions sur la direction que devait prendre l'art britannique ainsi que des différends sur les modalités des expositions précipitèrent, en 1761, la création d'un nouveau regroupement contrôlé entièrement par les artistes, à savoir la Society of Artists of Great Britain (Society of Artists)<sup>11</sup>.

La Society of Artists ne resta pas longtemps à l'abri des problèmes et, comme dans la Society of Arts dont elle était issue, des divergences sur la question des droits d'entrée aux expositions et sur la fonction de l'art dans la société britannique émergèrent. Huit éminents artistes, futurs académiciens, quittèrent la Society of Artists et, grâce aux positions privilégiées de certains d'entre eux, purent convaincre le roi Georges III de signer une charte déclarant à peine un mois plus tard la fondation d'une académie d'art<sup>12</sup>. Si la Society of Artists réussit à survivre jusqu'en 1791, les années qui suivirent la fondation de la Royal Academy ne furent pas de tout repos pour ce regroupement : ses expositions annuelles perdirent en popularité au profit de celles tenues par

---

<sup>8</sup> Holger Hock, *op. cit.*, p. 1-2.

<sup>9</sup> William Vaughan, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, no. 2 (1990), p. 12.

<sup>10</sup> Oskar Bätschmann, *op.cit.*, p. 24-25, Holger Hock, *op. cit.*, p. 6-7.

<sup>11</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 24.

<sup>12</sup> Holger Hock, *op. cit.*, p. 19-23. Hock donne la liste des artistes dissidents de la Society of Artists à la p. 20, note 7.

l'Academy, notamment après les départs de ses membres les plus réputés suite aux conflits internes qui persistaient<sup>13</sup>.

En mettant sur pied la Royal Academy of Arts, les artistes britanniques cherchèrent ainsi à démontrer que leur production allait au-delà du simple travail manuel et qu'ils disposaient, au même titre que le poète, de l'érudition nécessaire pour raconter l'histoire. L'adage horatien *Ut pictura poesis*, repris maintes fois par les artistes depuis la Renaissance, était au cœur de la philosophie académique britannique afin de démontrer toute la profondeur du grand genre. Comme nous le verrons plus loin, en insistant sur l'importance de la peinture d'histoire pour le développement de la société anglaise, la Royal Academy, en tant que la gardienne des beaux-arts qu'elle croyait être, cherchait à attirer l'attention de l'État pour obtenir du financement public.

Dès ses débuts, la Royal Academy jouait le rôle d'institution qui faisait la promotion de l'école de peinture anglaise. Définir le style anglais s'avérait complexe, d'autant plus que la nouveauté de l'institution ne pouvait faire compétition aux réalités du marché anglais dépourvu de politiques d'intervention. Cette « ambiguïté stylistique », pour ainsi dire, se reflète dans les nombreux *Discours* de Reynolds, dont les contradictions furent à plusieurs reprises soulignées par les auteurs à travers les époques<sup>14</sup>.

Dans ses différents *Discours*, Reynolds proposa à plusieurs reprises une définition de la plus grande forme d'art et il le fit en se concentrant sur le concept de la Nature, que l'artiste devait observer et représenter. Le président de la Royal Academy entendait par Nature les principes de beauté idéale et d'universalité, inspirés des réflexions sur l'art de Johann Winckelmann, importants dans la peinture d'histoire et, particulièrement, dans le

---

<sup>13</sup> Pour plus de détails sur la Society of Artists of Great Britain, voir l'ouvrage de Matthew Hargraves, *Candidates for Fame : The Society of Artists of Great Britain 1760-1791*, New Haven, Yale University Press, 2005, 244 p.

<sup>14</sup> Pour la revue critique des *Discours*, voir Günter Leybold, « A Neoclassical Dilemma in Sir Joshua Reynolds's Reflections on Art », *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, no. 4 (octobre 1999), p. 330-332, notes 1 à 6.

mouvement néoclassique qui, rappelons-le, gagnait en popularité dans la culture occidentale<sup>15</sup>.

Généralement, lorsque Reynolds s'attardait sur la Nature, il en approfondissait la définition en comparant ce concept à ce qu'il appelait l'Usage<sup>16</sup>. Par opposition aux principes de beauté idéale et d'universalité propres à la Nature, l'Usage était défini par l'expérience culturelle et sociale individuelle et, lorsque poussé à l'extrême, au quotidien et à l'anecdotique<sup>17</sup>. Bien entendu, aux yeux des académiciens, le concept de Nature prévalait sur celui de l'Usage : il suffit de voir comment Reynolds portait un jugement sévère sur les scènes de genre de William Hogarth, marquées selon lui par une certaine pauvreté du sujet représenté<sup>18</sup>.

Or, l'Usage n'était pas un concept qui dépréciait toujours la valeur d'une œuvre d'art, selon Reynolds. En effet, les tergiversations qui marquaient ses *Discours* portaient principalement sur l'importance qu'il concédait à l'Usage, notion qui permettait d'ajouter une certaine vérité à la beauté idéale. Günter Leybold, qui a analysé les *Discours*, parle même ici de prémisses à l'intérêt pour l'histoire qui atteindrait son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. En effet, la naissance tardive de la Royal Academy, en comparaison de ses équivalents continentaux, contraignit son président à définir la grande peinture avec des critères flexibles qui incluraient le style varié des différents académiciens<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 333. De la même façon, Hipple Jr. explique comment, selon Reynolds à l'instar de Winckelmann, l'artiste pouvait représenter la Nature en s'inspirant des Anciens pour concevoir une œuvre d'art. p. 238-239. Voir aussi William Vaughan, *loc. cit.*, p. 12-14, pour les liens entre le néoclassicisme et les *Discours* de Reynolds.

<sup>16</sup> Traduction du terme *Custom*, tirée de Joshua Reynolds *Discours sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Coll. « Beaux-arts histoire », 1991, 331 p.

<sup>17</sup> Günter Leybold, *loc. cit.*, p. 333.

<sup>18</sup> William Vaughan, *loc. cit.*, p. 14.

<sup>19</sup> Günter Leybold, *loc. cit.*, p. 334.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 332.

Nous n'avons qu'à considérer *The Death of General Wolfe* (1770 – figure 1.01) de Benjamin West pour constater que ces critères flexibles étaient établis depuis les débuts de la Royal Academy. Reynolds aurait tenté de convaincre West d'éviter de représenter ce récit d'histoire nationale contemporaine avec des personnages vêtus de costumes modernes, ce qui faisait tomber le sujet dans l'Usage. Toutefois, la réponse qu'offrit West à Reynolds, suivie de l'énorme succès remporté par la peinture, convainquit le président de la Royal Academy de la pertinence d'une telle œuvre<sup>21</sup>.



Figure 1.01  
Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770. Huile sur toile, 153 x 215 cm.  
Musée national des Beaux-arts du Canada, Ottawa.

*The Death of General Wolfe* de West allait amener une nouvelle manière de concevoir la peinture d'histoire en Grande-Bretagne, avec la représentation de sujets d'actualité nationale. Inspiré du succès de West, John Singleton Copley produisit dans les années 1780 et 1790 plusieurs peintures représentant des scènes tirées de l'actualité politique

<sup>21</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 29-31.

britannique, démontrant un intérêt pour une histoire près des spectateurs tant sur le plan temporel que sur le plan géopolitique. Cet intérêt était nourri par deux facteurs importants : d'une part, l'Occident de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle vécut la montée des nationalismes; d'autre part, l'élite intellectuelle et culturelle développa une nouvelle façon de réfléchir à l'histoire. Avant d'approfondir davantage ces deux facteurs, poursuivons notre parcours du milieu des arts britannique jusqu'à la génération de Martin.

La présidence de Benjamin West fut marquée à la fois d'un certain maintien des préceptes reynoldiens et d'un renouveau esthétique<sup>22</sup>. Ces préceptes reynoldiens conservèrent leur importance notamment en raison du dernier *Discours* que prononça le premier président de la Royal Academy en 1790. En effet, Reynolds y mettait ses collègues en garde contre une pratique extrême du néoclassicisme faisant fi d'un certain naturalisme au profit de la glorification des théories de la représentation picturale et d'un travail excessif de la ligne<sup>23</sup>. Cet avertissement faisait écho à la Révolution française et à son école de peinture qui s'était politisée. Aux yeux des artistes britanniques, l'école française, par l'approche radicale de ses maîtres, avait corrompu la peinture d'histoire. Ce dernier *Discours* convainquit les artistes britanniques que le grand genre dans sa forme la plus pure trouvait maintenant son salut dans le rayonnement de l'école anglaise en Europe grâce à la gravure<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Wendell V. Harris, « Ruskin's Theoretic Practicality and the Royal Academy's Aesthetic Idealism », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 52, no. 1 (juin 1997), p. 81-82.

<sup>23</sup> Joshua Reynolds, *op.cit.*, p. 284-285 et 297. Voir aussi William Vaughan, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13-14.



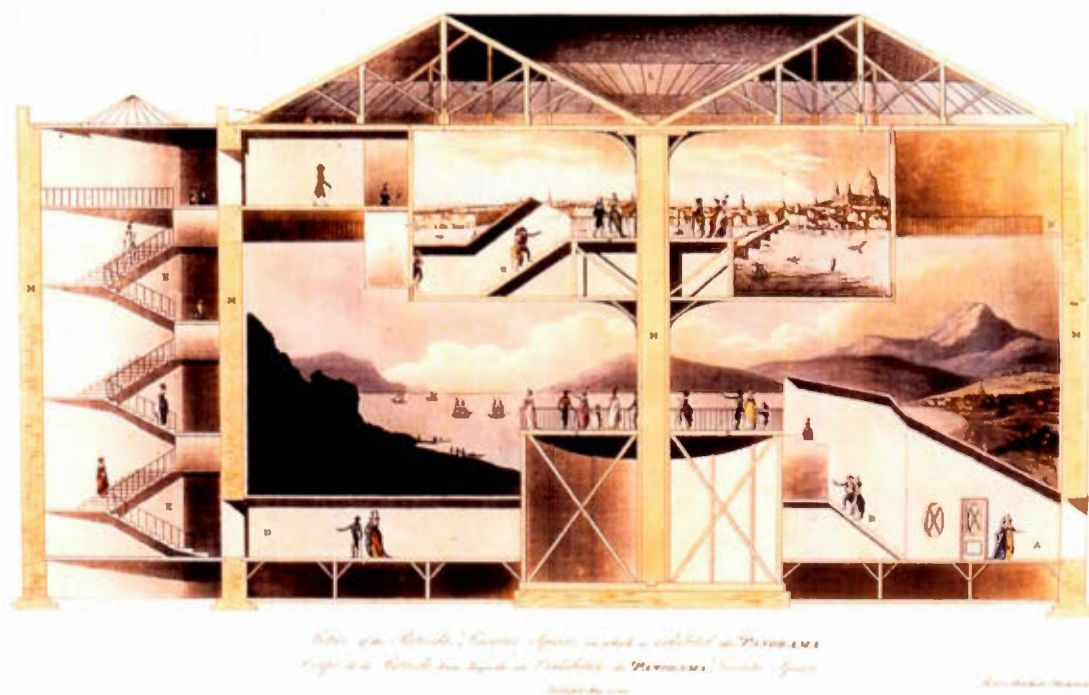


Figure 1.02

Robert Mitchell, « Section of the Rotunda, Leicester Square, in which is exhibited the Panorama », Aquatinte rehaussée de peinture. Tirée de *Plans, and Views in Perspective, with Descriptions, of Buildings Erected in England and Scotland*, Londres. Robert Mitchell, 1801, planche 14.

Cependant, un changement s'effectua dans la peinture britannique avec notamment l'arrivée de nouveaux divertissements urbains, comme le panorama (figure 1.02). Inventé par Robert Barker à Édimbourg en 1787, le panorama était une peinture de format monumental présentant un paysage sur un support circulaire. Installé dans un bâtiment en rotonde, le panorama offrait aux spectateurs une représentation immersive et, ainsi, proposait une expérience visuelle encore inédite<sup>25</sup>.

En 1789, Barker inaugura dans la capitale britannique son deuxième panorama après le succès retentissant qu'il avait obtenu à Édimbourg. Dès l'ouverture, la nouvelle sensation attira les foules et les commentaires élogieux, même de la part

<sup>25</sup> Markman Ellis, *loc. cit.*, p. 133.



d'académiciens<sup>26</sup>. L'impact du panorama (dont le succès amena de nombreux dérivés comme le diorama, le cyclorama, etc.) se manifesta au-delà des simples discussions parmi les membres les plus respectueux de la société. Il eut un effet catalytique sur l'essor du paysage dans la peinture britannique.

Comme l'indique Ann Bermingham, l'arrivée du panorama eut de grandes répercussions sur le milieu artistique à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en bouleversant la hiérarchie des genres. D'abord, le panorama permit au paysage de gagner en popularité. La pratique du paysage en Grande-Bretagne n'était pas nouvelle : le paysage topographique joua un rôle primordial dans la mise en place d'une conscience nationale et impériale. Toutefois, avant l'arrivée des panoramas, la production de tels paysages était pratiquement réservée à la gentry. Utilisée durant les campagnes militaires qui menèrent à l'expansion de l'empire britannique, elle était destinée aux plus hauts-gradés des armées et relayée par la suite à la monarchie et au gouvernement.

La peinture topographique était aussi présente dans certaines collections de propriétaires terriens qui commandaient des peintures représentant des vues de leurs domaines à partir de leur demeure<sup>27</sup>. Avec l'arrivée du panorama, nous constatons une popularisation du paysage topographique. Ce nouveau divertissement visuel permettait à un public plus large d'apprécier des paysages sur grand format aux effets spectaculaires que les artistes les plus renommés cherchèrent à reproduire dans la composition de leurs tableaux<sup>28</sup>.

Cette course au spectaculaire prit un détour étonnant vers le naturalisme dont la présence en arts avait été quelque peu diminuée sous la présidence de Reynolds.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 140. Joshua Reynolds aurait même démontré une certaine appréciation devant ce nouveau mode de représentation qu'était le panorama : « The present exhibition proves it is capable of producing effects, and representing nature in a manner far superior to the limited scale of pictures in general ». Voir Ann Bermingham, « Landscape-O-Rama: The Exhibition Landscape at Somerset House and the Rise of Popular Landscape Entertainments », in Solkin, David [dir.], *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 129.

<sup>27</sup> Ann Bermingham, *loc. cit.*, p. 131-132.

<sup>28</sup> Pour des analyses des peintures de Turner, Constable et Girtin, voir *Ibid.*, p. 133, 134, 138-140.

Effectivement, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, des rétrospectives posthumes de William Hogarth et de Thomas Gainsborough attirèrent l'attention des artistes de la nouvelle génération sur ces artistes boudés sous l'époque reynoldienne<sup>29</sup>. À la même époque apparut dans le milieu artistique londonien l'art de John Constable; ses paysages de la campagne anglaise qui mariaient ce retour au naturalisme au grand format furent donc bien reçus par la critique<sup>30</sup>.

L'invention de divertissements populaires comme les panoramas permit aussi à un plus grand public de consommer l'histoire autrement. Les premières peintures dans les panoramas furent celles de paysages urbains pris d'un point de vue élevé<sup>31</sup>. Rapidement, le sujet représenté changea et passa de paysages locaux contemporains à des paysages exotiques et anciens. Ce divertissement urbain était devenu un nouvel outil pédagogique qui permettait au plus grand nombre d'accéder à une reconstitution historique et géographique<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> William Vaughan, *loc. cit.*, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>31</sup> Le premier panorama à Londres offrait aux spectateurs une vue de leur capitale depuis Albion Mills, un moulin situé au sud de la Tamise, près de l'actuel Blackfriars Bridge. Le hasard fit bien les choses pour Barker: quelques semaines avant l'inauguration du panorama londonien, un incendie détruisit Albion Mills, ce qui fit du panorama le seul endroit où l'on pouvait retrouver une vue similaire de la ville. Pour plus de détails, voir Markman Ellis, *loc. cit.*, p. 137-140.

<sup>32</sup> Ralph O'Connor, *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2007, p. 290-292.

## 1.2 Les paysages historiques de John Martin : la reconstitution architecturale avant le récit



Figure 1.03  
John Martin, *Belshazzar's Feast*, 1821. Huile sur toile, 160 x 249 cm. Collection particulière.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'emploi du grand format et du style naturaliste dans la peinture anglaise était grandement redevable à la popularité du panorama qui avait apporté un côté enveloppant aux paysages pittoresques anglais. Or, il en était autrement pour certains artistes comme John Martin, qui s'inspirèrent des panoramas en transposant le caractère descriptif de ces divertissements visuels pour l'histoire et l'archéologie dans leurs grandes compositions mettant en scène un récit. Pour comprendre les critiques qui leur étaient destinées, nous pouvons nous attarder sur une étude de Gregory Dart traitant de la *Cockney School* qui, sans être un

mouvement artistique ou littéraire, était une appellation péjorative, avant de faire l'objet d'attention des chercheurs sur le romantisme<sup>33</sup>.

Les œuvres de Martin et des artistes dits de la *Cockney School* témoignaient d'intérêts différents de ceux des académiciens. Si nous nous concentrons sur l'exemple de *Belshazzar's Feast* (1821 – figure 1.03, page précédente) de Martin, étudié par Dart, nous sommes rapidement en mesure de comprendre de quelle façon Martin pratiquait la peinture d'histoire. L'échelle monumentale du paysage prend le dessus sur les personnages-clés du récit biblique, qui n'était alors qu'un prétexte pour représenter ce qui intéressait réellement Martin : la reconstitution archéologique d'une ville antique. Cette approche de la représentation paysagère et architecturale chez Martin n'était pas sans rappeler celle de l'architecte John Soane dans ses croquis et plans. Le manque de réalisme des monuments et bâtiments proposés par Soane était problématique même aux yeux de ses contemporains, à une époque où, rappelons-le, les plans d'architecte possédaient un certain aspect fantaisiste aux dépens des détails techniques<sup>34</sup>.

Malgré ses origines relativement récentes, l'archéologie était une discipline de plus en plus populaire dans toute la société anglaise, par le biais de publications, de spectacles et de maquettes destinées tant à la noblesse et à la bourgeoisie d'affaires qu'aux classes ouvrières qui constituaient un tout nouveau public<sup>35</sup>. En ce sens, les peintures de Martin mettant en scène un récit historique rejoignaient les conceptions populaires de l'histoire à l'époque romantique. Comme le décrit Stephen Bann, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire passa de la main des experts à un vaste public de néophytes grâce aux divertissements de masse. Bann donne en exemples le diorama et le théâtre, deux

---

<sup>33</sup> Gregory Dart, « On Great and Little Things: Cockney Art in the 1820s », *Romanticism*, vol. 14, no. 2 (2008), p. 149. Pour plus de détails sur les écrivains de la *Cockney School*, voir Jeffrey N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School. Keats, Shelley, Hunt and their Circle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 300 p.

<sup>34</sup> Gregory Dart, *loc. cit.*, p. 156-157.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 149.

divertissements apparentés au panorama et, dans une certaine mesure à l'art de Martin, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant<sup>36</sup>.

Cette façon qu'avait Martin de réaliser des peintures conjuguant reconstitution archéologique et théâtrale avec la représentation d'un sujet historique devient intéressante pour comprendre certains commentaires à l'égard de son art : plusieurs d'entre eux transparaissent le mépris de leurs auteurs envers le public peu savant qu'attiraient des peintures comme *Belshazzar's Feast* ou la manière dont certains personnages représentés dans l'œuvre de Martin rappelaient une pantomime de mauvais goût<sup>37</sup>. Ce genre de commentaire laisse présager les craintes de corruption du grand art qu'avaient certaines élites culturelles de l'époque, attachées à un modèle passé où seul l'*antiquaire* avait autorité en matière d'histoire.

Par ailleurs, les peintures de Martin trahissaient non seulement son goût pour la reconstitution archéologique, mais aussi celui pour l'architecture et l'aménagement urbain. Cet artiste était on ne peut plus de son temps : le visage architectural de Londres au début du XIX<sup>e</sup> siècle changea radicalement avec les nouveaux plans urbanistiques comme ceux de John Nash, architecte qui a façonné le West End sous la Régence. En plus de l'aménagement de plusieurs parcs et d'une nouvelle façade pour le palais de Buckingham, le projet qui marqua probablement le plus l'imaginaire des

<sup>36</sup> Stephen Bann, *Romanticism and the Rise of History*, New York, Twayne Publishers, 1995, p. 123-124.

<sup>37</sup> Gregory Dart, *loc. cit.*, p. 154. L'analogie de *Belshazzar's Feast* à la pantomime provient de John Constable. Dart cite également un article signé par Janus Weathercock, paru dans le numéro d'avril du *London Magazine* en 1821, dont la critique s'approche de celle émise par Constable : « The whole scene seems to me rather a theatrical pageant – a presentment of unknown fire works, before a barbaric Prince, (a king of Ashantee for instance) of which the old black figure standing on the table, like a speaker at the Freemason's, is showman – than the arena of a real courage-blasting portent [sic]. There is too much bustle, noise, hubbub, and screaming for any real supernatural awe. It is either common affrightment or mere simulation. The groups are only groups in the last scene of a melodrama. These gaudy minions have self-possession enough to hurry, and scamper, as if from a mad ox or dog. » Ce ton très peu élogieux à l'égard de l'œuvre se poursuit jusqu'à la fin de la critique, où le manque d'éducation académique de Martin est soulevé pour inviter l'artiste à laisser tomber ses ambitions pour la peinture d'histoire : « Better still would it be for him if he could make up his mind to paint out all his little abortions, and renounce the ambition of becoming an historical painter; for which his professional education has in no ways qualified him, as his futile attempts on the human figure lamentably show. » Pour plus de détails, voir « The British Institution », *London Magazine*, vol. 3, no. 4 (avril 1821), p. 442-445.

Londoniens fut celui de Regent Street (figure 1.04), avec son échelle grandiose et la série de colonnades qui s'étirait sur une très grande distance<sup>38</sup>.



Figure 1.04  
John Bluck, d'après Thomas Hosmer Shepherd  
*The Quadrant, Regent Street*  
1822  
Aquatinte, 43 x 53 cm  
Publiée par R. Ackermann, Repository of Arts, Londres  
The Museum of London, Londres

L'intérêt pour Martin de représenter une architecture vraisemblable, selon les plus récentes connaissances archéologiques de son époque, était constamment souligné dans ses *Descriptive Catalogues*. Dans une des nombreuses éditions produites pour

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 149-150, James Hamilton, *London Lights. The Minds that Moved the City that Shook the World, 1805-1851*, London, John Murray, 2007, p. 255-257, Pour une description détaillée des projets d'aménagement urbain réalisés à Londres à cette époque, voir J. Mordaunt Crook, « Metropolitan Improvements: John Nash and The Picturesque », in Celina Fox [dir.], *London - World City. 1800-1840*, Catalogue d'exposition présentée au Museum of London, New Haven & Londres, Yale University Press, 1992, p. 77-96.



*Belshazzar's Feast*, notons simplement parmi la liste de numéros qui identifient les motifs de la composition le numéro 20 qui s'attarde à l'architecture du palais de Balthasar, empereur de Babylone :

The seven branched candlestick of the Temple. It was the custom of Nebuchadnezzar, the conqueror of Egypt and of India, to bring from those parts to Babylon all the architects, the men of science and handicrafts, by whom the palace and the external parts of the Temple of Bel, &c. were built; therefore I suppose that the united talents of the Indian, Egyptian, and Babylonian architects were employed to produce these buildings<sup>39</sup>.

Les *Catalogues* n'étaient apparemment pas les seuls documents qui traduisaient la curiosité de l'artiste pour les reconstitutions archéologiques : pour l'exposition de 1822 à l'Egyptian Hall, où Martin dévoilait sa plus récente peinture, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, un plan topographique de la région du Vésuve était affiché afin que les spectateurs puissent mieux comprendre l'œuvre qui leur faisait face<sup>40</sup>.

Les préoccupations architecturales et urbanistiques de Martin étaient aussi présentes dans ses autres activités professionnelles. En plus des nombreux plans d'aménagement urbains qu'il conçut et présenta entre 1828 et 1848 aux autorités de la métropole anglaise, l'artiste avait déjà été engagé pour dessiner des planches pour des publications qui portaient sur des domaines anglais. On trouvait, dans ces ouvrages luxueux, diverses informations sur la famille du propriétaire terrien, une description détaillée de leur résidence et de leurs terres, le tout illustré par des planches réalisées par différents artistes de renom. Ainsi, Martin réalisa quelques illustrations de Sezincote House (1820 – figure 1.05, page suivante) et des jardins qui l'entouraient et deux vues

<sup>39</sup> John Martin, *Descriptive Catalogue of Belshazzar's Feast*, Londres, J. Robins & Co, 1821 p. 1. Ce genre de détails sur l'architecture est présent dans presque tous les *Descriptive Catalogues* de Martin.

<sup>40</sup> John Martin, *A Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii and Herculaneum; with other Pictures, painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Coburg, now exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly. With Two Engravings, explanatory of the principal Pictures.*, Londres, imprimé par Plummer & Brewis, Love Lane, East Cheap. 1822, in-8°, p. 24-25. Impossible de savoir si ce plan topographique existe toujours. La seule preuve de son existence est sa mention dans le *Descriptive Catalogue*.

différentes de l'énorme manoir de Fonthill Abbey (1823 – figure 1.06), dont l'architecture fut respectivement réalisée par John Nash et James Wyatt<sup>41</sup>.



Figure 1.05  
John Martin et Frederick Christian Lewis  
*View of the Temple of Suryah & Fountain of Maha Dao, with a Distant View of North Side of Mansion House*  
1817  
Eau-forte par Martin et aquatinte par Lewis  
34 x 46 cm  
Collection Michael J. Campbell



Figure 1.06  
Thomas Higham, d'après John Martin  
« View of the South Front of Fonthill Abbey »  
Planche tirée de John Rutter  
*Delineations of Fonthill and Its Abbey*, Londres, Shaftesbury, 1823

Pour revenir aux peintures de Martin, la manière dont le paysage architectural prenait le dessus sur le récit représenté agaçait les critiques. William Hazlitt, dans l'édition du *London Magazine* de février et mars 1822, déplora l'exagération du paysage aux dépens d'une certaine morale, essentielle au grand genre<sup>42</sup>. Ce ne fut pas le seul texte qui dénonçait la multiplication des motifs et le jeu des échelles qui découlaient d'une absence supposée de travail intellectuel.

<sup>41</sup> William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 32 et 60.

<sup>42</sup> « [Martin] strives to outdo nature. He wants to give us more than she does, or than his subject requires or admits. He subdivides his groups into infinite littleness, and exaggerates his scenery into absolute immensity. His figures are like rows of shiny pins; his mountains are piled up one on the back of the other, like the stories of houses. He has no notion of the moral principle in all art, that a part may be greater than the whole. He reckons that if one range of lofty square hills is good, another range above that with clouds between must be better. He thus wearies the imagination, instead of exciting it. We see no end of the journey, and turn back in disgust. We are tired of the effort, we are tired of the monotony of this sort of reduplication of the same object. » William Hazlitt, « On the Elgin Marbles – The Ilissus », *The London Magazine*, 1822, repris par Gregory Dart, *loc. cit.*, p. 155.



Nous devons nous rappeler que Martin s'autoqualifiait de peintre de paysages historiques, titre qui démontrait bien son intérêt pour le paysage et l'architecture perceptible dans sa peinture d'histoire, parfois au dépens même du récit d'histoire biblique ou antique<sup>43</sup>. Si le terme de paysage historique révèle bien l'improbable réconciliation entre la vision de l'histoire mise de l'avant par la Royal Academy et celle préférée par Martin, les critiques de l'artiste ne s'arrêtaient pas uniquement à la manière qu'il avait d'interpréter les récits dans sa peinture d'histoire (ou de paysage historique). Maintes fois, les commentateurs de l'époque ciblaient les couleurs trop criardes de sa peinture qui allaient contre l'essence même de ce qui définissait alors l'école anglaise, soit l'observation de la nature<sup>44</sup>.

Cette critique du criard et de l'ornementation ne disparut pas avec l'arrivée de John Ruskin dans le monde des arts. Nous retrouvons en effet dans les réflexions de Ruskin sur l'art des aspirations à une peinture d'histoire plutôt naturaliste, ce qui explique bien les virulents commentaires de cet académicien envers la production artistique de Martin. Comme le souligne Lars Kokkonen dans le quatrième chapitre de sa thèse doctorale, qui porte sur les critiques de Ruskin envers Martin, ce dernier était accusé de peindre mécaniquement et sans y mettre son âme<sup>45</sup>. Ainsi étaient condamnées l'exagération des proportions, perçue comme un raccourci de novice, et l'utilisation d'une palette saturée créant des effets artificiels<sup>46</sup>.

### 1.3 Arts et économie de marché

Un aspect intéressant de la thèse de Kokkonen consiste à replacer dans leur contexte socio-économique les critiques de John Ruskin à l'égard de la production artistique de

---

<sup>43</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 10.

<sup>44</sup> Walter Scott aurait dit de *Belshazzar's Feast* que la palette chromatique était exagérée: « a reddish hue which makes the whole picture seem as if composed of porphyry. », Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 104. Robert Hunt, à propos du coloris de *The Fall of Babylon*, écrivit dans *l'Examiner* du 7 février 1819 : « the colouring in the fore-ground sparkles like a bunch of flowers », Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>45</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 183. Traduction libre de « The point that Ruskin was making in his criticisms of Martin [...] was that Martin's work [...] was simply all hand and no heart ».

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 180 et p. 186.

Martin. Alors que l'historiographie martinienne eut tendance à citer ces critiques pour simplement démontrer une certaine hostilité académique envers le style de Martin, l'historien de l'art démontre que cette animosité de Ruskin envers Martin proviendrait du fait que Ruskin rejetait complètement l'idée d'un libre marché des arts qui, selon lui, conduirait la peinture anglaise et, par le fait même, la société britannique à leur perte<sup>47</sup>. Dans le même ordre d'idées, les critiques que portait Ruskin à l'égard du travail de James Whistler, qui finit par poursuivre Ruskin pour diffamation, pointaient un certain aspect mercantile dans sa peinture<sup>48</sup>.

Ce malaise avec le libre marché, poussé à l'extrême chez Ruskin, était néanmoins perceptible dès les débuts de la Royal Academy. Nul besoin de rappeler que la révolution industrielle, de pair avec l'absence de régime monarchique absolutiste et d'institutions nationales qui avaient monopole sur le développement culturel du pays, avait favorisé l'émergence du capitalisme moderne théorisé par Adam Smith dans *Wealth of Nations* (1776); la Royal Academy, quant à elle, eut du mal à composer avec ce système économique moderne.

Nous allons donc ici nous attarder sur la façon dont le libre marché fut embrassé par certains artistes précédant l'arrivée de Martin dans le milieu londonien. Nous allons aussi présenter quelques initiatives des académiciens pour obtenir un soutien étatique. Enfin, nous allons démontrer que Martin pratiquait son art en suivant les valeurs du libre marché.

Un double discours régnait au sein de la Royal Academy depuis sa fondation. D'abord, bien qu'elle reçut officiellement l'appui royal, comme son titre l'indique, la Royal Academy of Arts se faisait une fierté de se considérer comme un organisme indépendant, libre de toute influence de la royauté ou du gouvernement britanniques, parce qu'elle parvenait à financer ses activités grâce aux expositions payantes annuelles

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 176. Pour plus de détails sur le procès que Whistler intenta contre Ruskin, voir David Craven, « Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art », *Art Journal*, vol. 37, no. 2 (Hiver 1977-1978), p. 139-143.

qu'elle organisait<sup>49</sup>. Précisons cependant que cette vision de l'autonomie de la Royal Academy était plus ou moins exacte. Holger Hock, dans son ouvrage dédié à cette société des arts, explique que la Royal Academy mit, après sa fondation, près d'une décennie à équilibrer son budget annuel et que c'était Georges III qui fournissait les fonds manquants<sup>50</sup>.

Selon Reynolds et ses comparses, un meilleur soutien aux artistes anglais qui pratiquaient le grand genre permettrait à la nation britannique de développer des vertus civiques et humanistes qui assureraient la pérennité de la civilisation. Malheureusement pour les membres de la nouvelle Royal Academy, l'absence de société d'artistes avec une réelle influence auprès de l'État avait encouragé le libre marché à prendre place dans le milieu des arts.

Même chez les académiciens les plus convaincus, rares étaient ceux qui privilégiaient la peinture d'histoire. Le portrait s'imposa rapidement comme le genre lucratif par excellence. Non seulement il garantissait à l'artiste la venue d'une clientèle aisée pour qui il était bien vu de posséder un portrait de soi, mais il était rarement sujet à controverse comme pouvaient l'être certaines peintures associées au grand genre<sup>51</sup>. Avec le recul que nous possédons aujourd'hui face à la situation de la peinture d'histoire de cette époque, il est normal que certains historiens aient qualifié de « trop peu, trop tard » les revendications de Reynolds et de ses contemporains<sup>52</sup>.

Au sein de la peinture d'histoire, il y avait bien entendu des pratiques commerciales qui avaient remporté du succès. Précédemment, nous avons brièvement mentionné l'apport de Benjamin West et de John Singleton Copley au grand genre en Grande-

---

<sup>49</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>50</sup> Holger Hock, *op. cit.*, p. 29.

<sup>51</sup> Louise Lippincott, « Expanding on Portraiture. The Market, The Public, and The Hierarchy of Genres in Eighteenth-Century Britain », in Bermingham, Ann et John Brewer [dir.], *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 82-83. La situation de la Society of Artists of Great Britain était similaire : en 1773, la majorité des membres étaient portraitistes ou paysagistes. Par contre, ces derniers ne jouissaient pas du prestige que pouvaient acquérir les académiciens. Voir Matthew Hargraves, *op. cit.*, p. 137.

<sup>52</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 24. Voir aussi David Solkin, *Painting for Money*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 214.

Bretagne avec la représentation de sujets d'histoire nationale contemporaine. Dans les années 1780, Copley produisit plusieurs peintures représentant des scènes de décès de héros nationaux : *The Death of the Earl of Chatham* (1779-1781 – figure 1.07, page suivante), *The Death of Major Peirson* (1784 – figure 1.08, page suivante) et *The Siege of Gibraltar* (1791 – figure 1.09, page suivante) jouaient la même carte que *The Death of General Wolfe* et offrirent à Copley la possibilité d'organiser des expositions individuelles dont l'entrée était payante, mais qui étaient si populaires qu'elles nuisaient aux expositions annuelles de la Royal Academy<sup>53</sup>.

La préparation de ces peintures, annoncée à l'avance, pouvait faire l'objet de spéculations. Le public était friand de ces scènes historiques mettant en lumière des héros qui leur étaient chers. Qui plus est, Copley et West pouvaient même attirer l'attention de personnes représentées dans les compositions sur leur pratique : en les invitant à venir poser dans l'atelier pour le tableau d'histoire, ces artistes pouvaient convaincre leur modèles de commander un portrait d'eux-mêmes pour leur collection personnelle<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 31.

<sup>54</sup> Louise Lippincott, *loc. cit.*, p. 84-85.

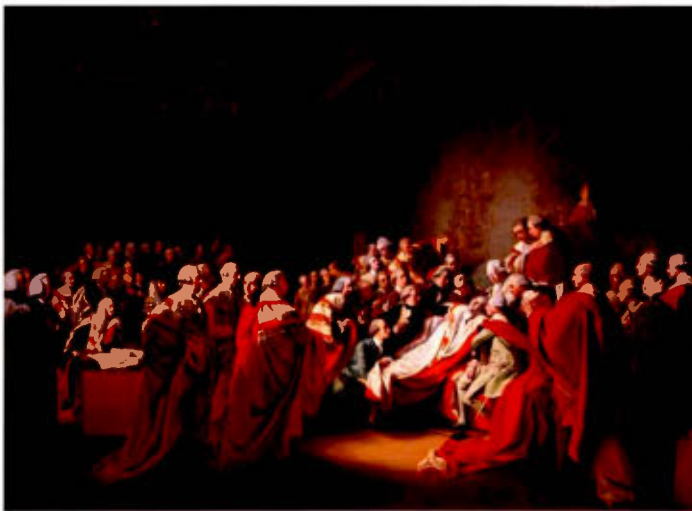


Figure 1.07  
John Singleton Copley  
*The Death of the Earl of Chatham*  
1781  
Huile sur toile, 229 x 308 cm  
National Portrait Gallery  
Londres

Figure 1.08  
John Singleton Copley  
*The Death of Major Peirson, 6 January 1781*  
1784  
Huile sur toile, 252 x 366 cm  
Tate Britain  
Londres



Figure 1.09  
John Singleton Copley  
*Defeat of the Floating Batteries at Gibraltar, September 1782 (The Siege of Gibraltar)*  
1791  
Huile sur toile, 544 x 754 cm  
Guildhall Art Gallery  
Londres

Le succès de ces expositions reposait sur une stratégie commerciale autour de la gravure. Avant de présenter ces peintures au public, Copley faisait l'annonce de souscriptions pour des gravures d'après les tableaux à venir, ce qui attirait l'attention de clients potentiels<sup>55</sup>. Cette spéculation sur ses œuvres allait atteindre un autre niveau grâce au partenariat qu'il développa avec John Boydell (1720-1804), éditeur et entrepreneur de renom<sup>56</sup>.

En 1786, John Boydell s'apprêtait à contribuer fortement à la mise en marché de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne en réalisant le projet de la Shakespeare Gallery<sup>57</sup>. Son ambition était de présenter au public britannique une expérience culturelle complète mettant en vedette la littérature shakespearienne sous forme de peintures et de gravures de façon à rehausser l'intérêt des artistes et du public pour le grand genre qui, selon l'éditeur, était négligé par les artistes et le public de la Grande-Bretagne<sup>58</sup>. Boydell s'occupa de la peinture et laissa son neveu Josiah en charge du volet gravure. En investissant fortement dans ce projet, John Boydell put par conséquent engager les artistes les plus prestigieux de l'époque<sup>59</sup>.

La Shakespeare Gallery ouvrit ses portes sur Pall Mall, Westminster en 1789 et les premières publications de gravures suivirent quelques semaines plus tard. Le projet eut initialement un succès certain qui ne dura malheureusement pas en raison de la situation politicoéconomique qui s'assombrissait à cause de la Révolution en France et le

---

<sup>55</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>56</sup> Benjamin West avait lui aussi collaboré avec Boydell pour la commercialisation d'une gravure d'après sa peinture *The Death of General Wolfe*. Voir Louise Lippincott, *loc. cit.*, p. 79.

<sup>57</sup> L'étude de Boydell proposée par Bruntjen reste à ce jour l'une des plus pertinentes. Pour plus de détails sur la concrétisation de la Shakespeare Gallery, voir particulièrement Sven H. A. Bruntjen, « The Shakspeare [sic] Gallery », in *John Boydell, 1718-1804. A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*, Londres et New York, Garland Publishing, 1985, p. 69-158 et « Appendix I : Publication Proposals for Boydell's Shakspeare [sic] », in *op. cit.*, p. 252-256.

<sup>58</sup> C'est d'ailleurs ce qu'il avance dans la préface de la première édition du catalogue de la Shakespeare Gallery : « Foreigners [...] have said with severity, and I am sorry to say with some truth, that the abilities of our best Artists are chiefly employed in painting Portraits of those, who, in less than half a century, will be lost in oblivion – While the noblest part of the Art – HISTORICAL PAINTING – is much neglected. » Pour plus de détails, voir *ibid.*, p. 71.

<sup>59</sup> Barthélémy Jobert, « Le recueil d'estampes en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Autour de John Boydell », in Hattori, Cordélia, Leutrat, Estelle, Meyer, Véronique [dir.], *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 188. Jobert note que les seuls artistes connus de l'époque qui ne participèrent pas à la Shakespeare Gallery furent Thomas Gainsborough et John Singleton Copley alors que Boydell réussit même à persuader Joshua Reynolds de participer au projet en lui octroyant une avance de 500 livres.

conflit de ce pays avec la nation britannique<sup>60</sup>. À la mort de John Boydell, tout le contenu de la Shakespeare Gallery qui n'avait pas été acheté fut mis en vente aux enchères.

Tout comme les expositions individuelles payantes de West et de Copley, le succès commercial de Boydell attira de sévères critiques. Même si Boydell jouait la carte patriotique avec les compositions shakespeariennes et celle du soutien aux arts en demandant des compositions d'histoire, son intransigeance lorsque les artistes souhaitaient négocier à la hausse leur salaire fit de lui une figure peu appréciée du milieu culturel londonien, faisant l'objet de caricatures très critiques<sup>61</sup>.

Étonnamment, à l'arrivée de Benjamin West à la présidence de la Royal Academy, l'insistance sur le financement public des arts se manifesta plus ardemment, que ce soit dans les échanges écrits privés entre académiciens importants ou dans des ouvrages publiés<sup>62</sup>. Toutefois, la stratégie changea : l'argument principal n'était plus celui de pérenniser la société anglaise par la vertu des arts, comme le défendait Reynolds, mais de souligner l'influence de l'art académique dans la prospérité commerciale du pays.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>61</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 40. Bätschmann donne en exemple une caricature de James Gillray, *The Monster broke loose or a peep into the Shakespeare Gallery* (1791 – figure 1.10, page suivante), représentant Boydell en train de poignarder des peintures afin de gagner en visibilité grâce au scandale. Voir aussi, toujours de Gillray, *Shakespeare Sacrificed; – or – the offering to avarice* (1789).

<sup>62</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 38-42. À maintes reprises, l'auteur cite le poème *Rhymes on Art* (1805) de l'artiste Martin Archer Shee, futur président de la Royal Academy, dont les vers portent sur la peinture d'histoire et le peu d'importance qui lui était attribué par l'État britannique.



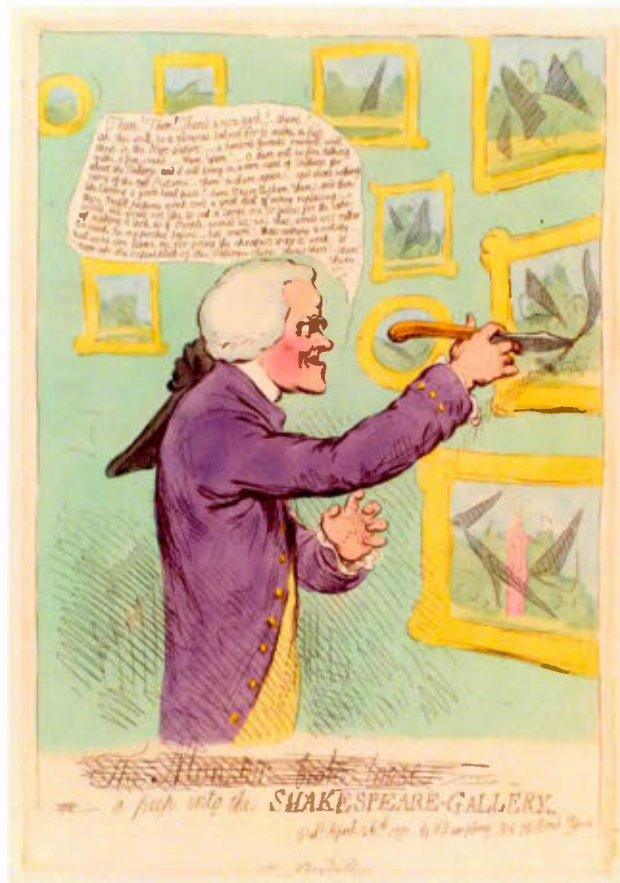


Figure 1.10  
James Gillray  
*The Monster broke loose – or – a Peep into the Shakespeare Gallery*  
Publié le 26 avril 1791 chez Hannah Humphrey  
Eau-forte coloriée à la main 36 x 25 cm  
National Portrait Gallery  
Londres

Deux initiatives pour obtenir du soutien de l'État sont dignes de mention : celle du Dome of National Glory (1799) de John Opie et celle de la British Institution. Nous nous inspirerons surtout, mais non exclusivement, des réflexions de Kokkonen pour démontrer en quoi ces projets s'inscrivaient dans le financement des arts. Parallèlement, les idées de Benedict Anderson à propos de la naissance du nationalisme nous permettront aussi de comprendre pourquoi la Royal Academy se percevait telle une société nationale.

Le Dome of National Glory était en quelque sorte un prototype de la National Gallery qui allait être inaugurée quelques décennies plus tard. Le projet consistait en la construction d'un temple à la gloire de la puissance navale anglaise, qui serait célébrée à travers une série de peintures montrant des moments-clés de l'histoire nationale. Ainsi,



le gouvernement britannique, s'il acceptait un tel projet, officialiserait la position politique de la Royal Academy dans le domaine de la culture<sup>63</sup>.

La proposition finale de la Royal Academy expliquait les avantages économiques apportés par la construction du Dome of National Glory. En effet, un lieu célébrant l'histoire avec les meilleurs exemples de peinture d'histoire pourrait inspirer les secteurs industriel et commercial de concevoir des biens au design plus intéressant<sup>64</sup>. Or, le premier ministre William Pitt ne voyait pas l'intérêt de la réalisation d'un tel projet en vertu de la situation politique et économique de l'époque marquée par les guerres contre Napoléon et le blocus continental qu'imposait l'empereur français à la Grande-Bretagne.

La seconde initiative pour obtenir du financement de l'État fut de la British Institution (figure 1.11, page suivante), inaugurée en 1805 dans l'ancienne Shakespeare Gallery. La mission de l'Institution était complémentaire à celle de la Royal Academy : amasser une collection d'œuvres d'art où grands maîtres européens et peintures d'histoire britanniques se côtoieraient. Ainsi, les artistes espéraient que l'État finirait par financer le projet après avoir constaté son importance pour la nation<sup>65</sup>. Bien que George III hésitât à déboursier la somme qui rendrait possible l'ouverture de la British Institution, craignant qu'elle fût concurrence à la Royal Academy, les académiciens assurèrent l'indépendance de l'Institution en interdisant aux artistes de siéger sur son administration<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Holger Hoock, « Old Masters and the English School: The Royal Academy of Arts and the notion of a national gallery at the turn of the nineteenth century », *Journal of the History of Collections*, vol. 16, no. 1 (2004), p. 6.

<sup>64</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 35. On pouvait lire dans le document final de la Royal Academy un avertissement à l'égard du manque de soutien étatique pour la peinture d'histoire : « If therefore Historical Art continues without recourse and support, it must naturally perish, and this Country will be deprived of [...] the immense advantages and profits derived therefrom in every department of Manufacture and Commerce which depend for their perfection on the Arts of Design... »

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

Ainsi, Londres possédait maintenant deux hauts-lieux d'exposition qui étaient davantage définis par leur complémentarité que par la concurrence : les expositions annuelles à la Royal Academy avaient lieu le printemps alors que celles à la British Institution se déroulaient l'hiver. La Royal Academy était l'endroit où l'on pouvait acheter les peintures des plus grands artistes anglais alors que l'Institution présentait les tableaux de grands maîtres issus de collections privées, offrant des œuvres que les étudiants de l'Academy pouvaient recopier<sup>67</sup>.



Figure 1.11

Thomas Rowlandson et Auguste Pugin, *British Institution (Pall Mall)*, Publié chez R. Ackermann le 1<sup>er</sup> avril 1808 Eau-forte, aquatinte et coloriée à la main par John Bluck, 27 x 34 cm. National Portrait Gallery. Londres.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 51-52.



Figure 1.12  
Benjamin West  
*Christ Healing the Sick*  
1811  
Huile sur toile, 274 x 427 cm  
Pennsylvania Hospital, Philadelphie

Bien que tout fonctionnât rondement au cours des premières années, le financement étatique tant attendu n'arriva jamais<sup>68</sup>. Pour maintenir son activité, la British Institution prit des initiatives qui furent à l'origine de certaines tensions avec la Royal Academy. Effectivement, l'Institution s'aventura dans le territoire de l'Academy en faisant l'acquisition d'une œuvre d'un artiste anglais vivant, soit le *Christ Healing the Sick* de Benjamin

West (figure 1.12), et en organisant une rétrospective sur Joshua Reynolds en même temps que l'exposition annuelle des académiciens<sup>69</sup>. Les membres de la Royal Academy n'ayant pas apprécié de se retrouver en position de subordination devant les collectionneurs, la relation symbiotique des deux sociétés prit fin définitivement vers 1816<sup>70</sup>.

John Martin ne partageait pas la même relation que la Royal Academy avec la British Institution pour le financement de la peinture. Les aspirations personnelles de Martin passaient bien avant le financement public de la peinture d'histoire<sup>71</sup>. Afin de mieux vendre et de gagner en visibilité, il finit par moins fréquenter les expositions de la Royal Academy, jugeant que l'accrochage nuisait toujours à ses tableaux, et par préférer la British Institution, où il obtint plus de succès. Ainsi, en 1821, Martin décida tout simplement de ne pas exposer à la Royal Academy ce qui allait devenir son plus grand succès, *Belshazzar's Feast*<sup>72</sup>. Or, la British Institution ne fut pas la seule société où Martin

<sup>68</sup> Holger Hock, *loc. cit.*, p. 8.

<sup>69</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>70</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 15. Selon Kokkonen, William Blake, dans sa poésie, définissait Martin par le slogan « free trade in art, as in commerce ».

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 67-70. Kokkonen donne en exemple *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon* qui fut complètement ignoré lors de son exposition à la Royal Academy en 1816 mais qui lui permit de gagner un prix de 100 livres à la British Institution en

présenta des œuvres. En 1823, des artistes, dont faisait partie Martin, qui en avaient assez de la gouvernance élitiste de la Royal Academy, fondèrent la Society of British Artists. Cette nouvelle société revendiquait la mise en place du libre marché de l'art qui représentait, aux yeux de ses membres, la seule manière de garantir à tous les artistes britanniques les mêmes droits et opportunités<sup>73</sup>.

En 1834, après tout le lobbying exercé auprès du gouvernement britannique, il fut annoncé que la Royal Academy of Arts allait emménager dans un nouvel édifice sur Trafalgar Square, devant le chantier de la future National Gallery. Cette nouvelle créa un tollé auprès des artistes, incluant les membres de la Society of British Artists et, bien entendu, John Martin, qui ne faisaient pas partie de la Royal Academy<sup>74</sup>. Le gouvernement de l'époque, marqué par la présence de députés Whig aux aspirations réformatrices, décida de mettre en place une commission parlementaire pour traiter de la question de l'influence des beaux-arts sur les secteurs industriel et commercial et celle du financement des arts<sup>75</sup>. Le Select Committee on Arts and Manufacture prit place en 1835 et se termina en 1836. Durant cette commission, le président de la Royal Academy de l'époque, Martin Archer Shee, était appelé à justifier la légitimité de son institution à défendre la peinture d'histoire et les bénéfices que le grand genre pouvait apporter à l'économie britannique<sup>76</sup>.

---

1817. Qui plus est, l'incident de 1814, où sa *Clytie* fut vandalisée entre le jour de l'accrochage et le jour du vernissage (seuls les académiciens avaient accès aux salles d'exposition pour effectuer des retouches entre temps) avait déjà rendu Martin méfiant envers la Royal Academy comme société d'artistes. Voir Thomas Balston, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>73</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>74</sup> H. C. Morgan, *loc. cit.*, p. 411.

<sup>75</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 99-102.



Figure 1.13  
John Martin  
*Clytie*  
1814  
Huile sur toile  
62 x 93 cm  
Laing Art Gallery  
Newcastle-upon-Tyne

Malheureusement pour Shee, son témoignage fut moins bien reçu que ceux de Benjamin Robert Haydon, artiste au parcours particulier, et John Martin<sup>77</sup>. Tous deux dénoncèrent l'attitude élitiste qui régnait au sein de la Royal Academy. Martin, en plus de traiter de l'accrochage injuste réservé à ses peintures, raconta le vandalisme de son œuvre *Clytie* (figure 1.13), exposée à la Royal Academy en 1814<sup>78</sup>. Il se prononça en faveur du libre marché dans le milieu des arts et remit en question le rôle de société nationale que se donnait la Royal Academy en commentant sur la situation réelle de la peinture d'histoire au sein des expositions académiques<sup>79</sup>. Pour reprendre les termes de Balston :

<sup>77</sup> Thomas Balston, *op. cit.*, p. 180. Shee, en réponse aux reproches de Martin qui accusait aux instances de la Royal Academy d'effectuer un accrochage arbitraire et injuste, aurait dit de Martin ceci : « [...] Mr. Martin, at the age, I think, of twenty-two, twenty-four years ago, sent a picture to the exhibition of which he naturally had a very high opinion and which, I have no doubt, merited that opinion; and, because this picture was not placed precisely in the position he thought it deserved, he considered himself injured and, either then or shortly afterwards, withdrew from the exhibitions of the Academy. If he had gone on as a young man of talent might reasonably be expected to do, and, instead of taking offence, had said to himself, "I am young in the profession and must undergo these trials and difficulties, which all others have encountered, and to which juniors in all pursuits must necessarily submit," if he had continued to exhibit, I am convinced Mr. Martin would long since have become a full member of the Royal Academy. ». Pour le parcours professionnel difficile de Benjamin Robert Haydon, voir James Hamilton, « Haydon, Géricault and Bullock at the Egyptian Hall, in *op. cit.*, p. 165-182.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

<sup>79</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 114.



Historical painting, he considered, being the highest branch of the art, should receive encouragement, but at the Academy the best places were occupied by portraits, 'things of little or no study', which had already been paid for. This led young artists to think portrait-painting the grandest branch of art, and the most remunerative<sup>80</sup>.

Après toutes les audiences, le Select Committee on Arts and Manufacture conclut que la Royal Academy n'avait droit à aucun traitement de faveur et recommanda la mise en place d'écoles de design industriel pour soutenir, au besoin, les secteurs commercial et industriel<sup>81</sup>. Cette grande débâcle marqua le début de la fin de l'influence politique et culturelle de la Royal Academy.

Ainsi, nous ne pouvons que constater une incompatibilité certaine entre ces deux visions économiques de la culture. D'une part, les aspirations commerciales de Martin et, auparavant, celles de Benjamin West, de John Singleton Copley et de John Boydell, démontraient une volonté qu'avaient certains artistes de s'accommoder du libre marché. D'autre part, tout le lobbying de la Royal Academy auprès de l'État britannique, que ce fût avec le projet du *Dome of National Glory* ou l'inauguration de la British Institution, avait pour objectif de faire de l'art académique l'art officiel de la nation et, de ce fait, amener cette dernière vers une prospérité morale sous Reynolds et vers une prospérité commerciale et industrielle sous West.

Les premières académies apparurent avant l'essor des nationalismes en Europe, mais celles-ci, incluant la Royal Academy, étaient généralement définies par des caractéristiques prénationalistes. Malgré leurs revendications nationales, ces académies « royales » étaient liées davantage au royaume dynastique qu'à la nation. Pour citer Benedict Anderson, la nation en tant que « communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »<sup>82</sup> était à peine formée que la Royal Academy cherchait à pérenniser les valeurs esthétiques et philosophiques qu'elle

---

<sup>80</sup> Thomas Balston, *op. cit.*, p. 179.

<sup>81</sup> H. C. Morgan, *loc. cit.*, p. 412-414.

<sup>82</sup> Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Dauzat, Pierre-Emmanuel, Paris, La Découverte, 2002 [1983], p. 19.

défendait en voulant les lier à ce qui définissait la toute récente nation britannique selon la communauté britannique : le commerce. Tout comme la relation qu'entretenaient les communautés coloniales avec le nationalisme officiel mis de l'avant par la métropole, les artistes qui ne faisaient pas partie de la Royal Academy ne se reconnaissaient pas dans la vision des arts qu'elle proposait<sup>83</sup>. La mise en place du Select Committee on Arts and Manufacture fut donc pour eux une opportunité de rendre le milieu culturel britannique moins élitiste grâce au libre marché.

#### 1.4 L'art de John Martin : une approche industrielle de la création artistique

Dans cette dernière section, nous nous pencherons sur la production artistique de Martin, dont certaines caractéristiques formelles font écho à des principes commerciaux et industriels. Bien que Martin était connu et reconnu pour sa production graphique, il sera question plus bas de la production picturale de cet artiste : la nature commerciale et industrielle de la gravure est plus évidente par sa reproductibilité et son faible coût, alors que la peinture, par le temps investi dans la production et par le caractère unique du produit fini, faisait preuve d'un plus grand prestige aux yeux des amateurs d'art de l'époque (et d'aujourd'hui).

D'abord, la première caractéristique commerciale privilégiée par Martin est l'emploi d'une palette chromatique saturée. En effet, les couleurs criardes, telles que dénoncées par la critique, sont un bon moyen d'attirer l'attention du spectateur et, éventuellement, celle des acheteurs potentiels. En 1812, *Sadak in Search of The Waters of Oblivion* (figure 0.01, page 2) se fit remarquer parmi les paysages exposés à la Royal Academy par la dominance marquée du rouge vif et son format vertical, deux caractéristiques formelles plutôt rares pour les paysages de cette époque<sup>84</sup>. Comme

---

<sup>83</sup> Bien qu'il s'agisse d'un tout autre enjeu, l'émergence d'artistes professionnels qui, comme John Martin, pouvaient réussir à l'extérieur de la Royal Academy parce qu'ils se sentaient aliénés par ses politiques culturelles. Cette aliénation était similaire, quoi qu'à un niveau moindre, à la façon dont l'émergence d'intelligentsias dans les colonies ne pouvaient se retrouver dans les valeurs mises de l'avant par le nationalisme officiel de la métropole, qui cherchait à assimiler par la culture les populations dans les colonies. Parmi les nombreux cas étudiés par Anderson, notons simplement les politiques culturelles recommandées par le rapport Ouvavov en Russie et celles mises de l'avant par Thomas Babbington Maccaulay en Inde. *Ibid*, p. 96-102.

<sup>84</sup> Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 68.

nous l'avons vu plus haut, l'utilisation affirmée des teintes de rouges n'était pas exclusive à *Sadak* : *Belshazzar's Feast* et *The Destruction of Pompeii & Herculaneum* (figure 1.14, page 49) attirèrent toutes deux des commentaires peu élogieux à l'égard de la palette chromatique<sup>85</sup>.

Une deuxième caractéristique industrielle était la réitération de motifs à travers ses œuvres. Martin se permit plus d'une fois de reprendre de façon exacte une même composition en plusieurs tableaux et, par la suite, de les reproduire sous forme de gravures de différents formats. Par exemple, pour *Sadak*, *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon* (figure 1.15, page 50), *Belshazzar's Feast* et *Pompeii & Herculaneum*, Martin réalisa plus d'une peinture à la même composition (dans le cas de *Joshua*, il en réalisa quatre), en plus de manières noires qu'il produisit en différents formats<sup>86</sup>.

Outre la répétition de compositions complètes en plusieurs peintures et gravures, Martin, ayant une production artistique principalement basée sur le paysage, reprenait les mêmes motifs à travers des peintures au sujet différent. Dans pratiquement toutes les peintures de l'artiste représentant un sujet dit « apocalyptique », comme *Belshazzar's Feast*, *Pompeii & Herculaneum*, *Pandemonium* (figure 1.16, page 51), *The Destruction of Sodom and Gomorrah* (figure 1.17, page 51), *The Last Judgement* (figure 1.18, page 51) et *The Great Day of His Wrath* (figure 1.19, page 52), les motifs de nuages ou de flammes en vortex et les motifs d'éclair qui déchiraient les cieux sont omniprésents. Les contemporains de Martin

<sup>85</sup> Martin Myrone précise aussi que l'éclairage au gaz apparu depuis peu exacerbaient les tonalités des peintures lors des expositions. Voir *Ibid*, p. 104.

<sup>86</sup> Cette stratégie de multiplication faillit mettre l'artiste dans une situation malencontreuse lorsque William Collins, le propriétaire de la peinture *Belshazzar's Feast* exposée à la British Institution en 1821 (appartenant aujourd'hui à un collectionneur privé), poursuivit Martin pour avoir conçu une gravure d'après la peinture qu'il avait acquise. Cependant, Martin gagna son procès en affirmant qu'il avait réalisée la matrice d'après une esquisse de plus petit format de *Belshazzar's Feast* (aujourd'hui à exposer à la Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne). Or, plusieurs biographes de Martin remarquent à juste titre, le niveau élevé de finition de cette prétendue esquisse laisse un doute sur la véracité de l'affirmation de Martin. Pour plus de détails, voir Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 105. Pour la liste des peintures de Martin, voir Thomas Balston, « Appendix 6 » et « Appendix 7 », *in op. cit.*, p. 274-281.



avaient remarqué cette redondance et si l'histoire de l'art a su heureusement trouver depuis des qualités importantes à l'art de Martin, ce n'était pas le cas au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>87</sup>. Tout comme l'utilisation de couleurs vives, Martin savait que la popularité de ses peintures dans les expositions était due à ses compositions grandiloquentes réduisant les figures humaines et, par le fait même, l'importance du récit avec un jeu de proportions exacerbées.



Figure 1.14

John Martin, *The Destruction of Pompeii & Herculaneum*, 1822. Huile sur toile, 162 x 253 cm. Tate Britain, Londres.

<sup>87</sup> Martin Myrone, *op. cit.*, p. 119. À propos de la peinture *The Seventh Plague of Egypt*, dévoilée à la Society of British Artists en 1824, Myrone cite une critique du *Times* parue le 19 avril 1824 qui déplorait cette redondance : « the same jarring of elements: the same interminable ranges of buildings; the same rushing of multitudes that we find in his "Fall of Babylon" and his "Belshazzar's Feast" ».



Figure 1.15  
John Martin, *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon*, 1816. Huile sur toile. 150 x 231 cm. National Gallery of Art Washington.

Nous devons aussi rappeler la façon dont Martin fixait le prix de ses peintures, non pas selon leur valeur symbolique, liée à la hiérarchie des genres ou au succès d'estime obtenu, mais plutôt selon le temps qu'il avait consacré à les réaliser<sup>88</sup>. Ce genre d'évaluation met l'artiste au diapason avec les mondes industriel et commercial, où le prix des biens est défini par les coûts de production.

<sup>88</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 217. Dans le cinquième chapitre de sa thèse de doctorat, l'auteur propose une analyse formelle des peintures de Martin qui démontre que l'artiste, par sa palette et par la manière dont il déploie la perspective, ramène sa peinture à l'objet de consommation.



Figure 1.16  
John Martin  
*Pandemonium*  
1841  
Huile sur toile  
128 x 184 cm  
Musée du Louvre  
Paris



Figure 1.17  
John Martin  
*The Destruction of Sodom and Gomorrah*  
1852  
Huile sur toile  
136 x 212 cm  
Laing Art Gallery  
Newcastle-upon-Tyne



Figure 1.18  
John Martin  
*The Last Judgement*  
1853  
Huile sur toile  
196 x 326 cm  
Tate Britain  
Londres





Figure 1.19

John Martin, *The Great Day of His Wrath*, 1851-1853. Huile sur toile, 197 x 303 cm. Tate Britain, Londres.

Enfin, si les peintures de Martin se caractérisaient par une certaine approche industrielle de l'art, ses gravures révélaient toute son habileté artistique. La série graphique du *Paradise Lost* (1824-1827) d'après l'œuvre emblématique de Milton, qu'il réalisa pour l'éditeur Septimus Prowett (1797-1867), attira les éloges de la part de la critique. Ce qui fait son intérêt est la manière dont Martin créa les compositions de *Paradise Lost* en les gravant directement sur les matrices. Ce détail n'est pas anodin : Prowett fit d'ailleurs preuve d'un flair commercial en se servant de ce détail lorsque vint le temps de faire la promotion du projet dans les périodiques de l'époque<sup>89</sup>. Qui plus est, en reprenant quelques années plus tard certaines compositions graphiques de la série miltonienne sous forme de peintures (figure 1.16, p. 51 et figure 1.21, page suivante), Martin inversa le cycle régulier de la commercialisation de la pratique artistique<sup>90</sup>. Ainsi,

<sup>89</sup> Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 127.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 128.

cette inversion soulignait que le caractère commercial et industriel faisait partie intégrante du processus de création de Martin et ce, peu importe le médium qu'il utilisait.

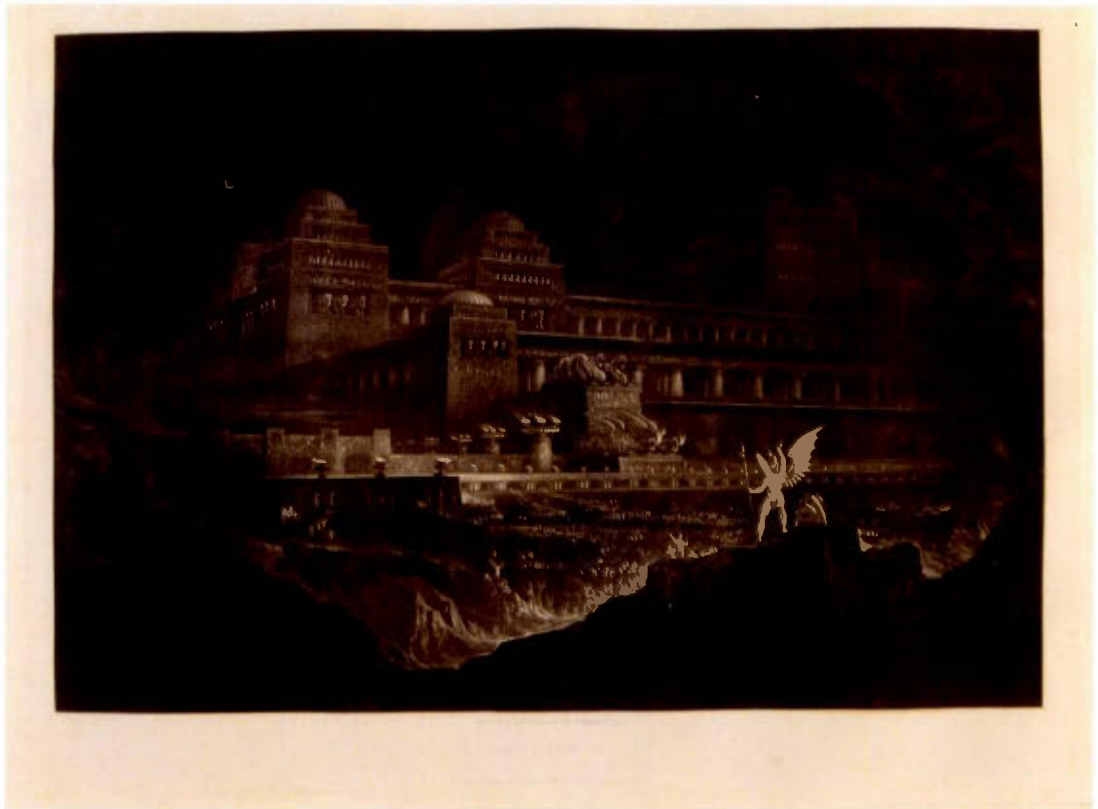


Figure 1.20  
John Martin, « Pandemonium », tiré de la série *Paradise Lost*, 1824-1827. Manière noire imprimée chez Septimus Prowett, 25 x 36 cm. Victoria & Albert Museum, Londres

### 1.5 Conclusion: le salut de Martin par la diversification de l'offre culturelle

En somme, le milieu académique et John Martin ne partageaient pas la même vision des arts. D'un côté, Martin proposait une peinture revisitant le grand genre selon les goûts du jour, influencée par les divertissements populaires, et adaptée aux réalités du libre marché, qui exerçait une influence considérable sur le milieu culturel britannique. D'un autre, la Royal Academy of Arts, créée par des artistes qui voulaient s'affranchir du

pouvoir des collectionneurs, proposait l'émancipation intellectuelle des artistes en encourageant la pratique de la peinture d'histoire selon des principes esthétiques et philosophiques issus de la tradition académique continentale.

Par contre, l'arrivée tardive d'une telle société dans un milieu caractérisé par une hétérogénéité artistique certaine et un marché bien établi força Joshua Reynolds, premier président de la Royal Academy, à repenser la définition du grand art qu'il proposait au fil de ses *Discours*. Ainsi, la représentation de sujets d'histoire nationale contemporaine fit les beaux jours de l'école anglaise de peinture et contribua à une nouvelle conception de l'histoire. Les divertissements visuels urbains comme le panorama, apparus dans les années 1780, eurent une forte influence sur le milieu culturel britannique. En plus d'accélérer l'essor du paysage, ces panoramas alimentèrent l'intérêt de certains artistes comme John Martin pour l'archéologie, l'architecture et l'aménagement urbain dans la représentation de récits historiques, ce qui ne plut guère à l'élite culturelle.

Soulignons le fait que la Royal Academy chercha à démontrer l'importance de la peinture d'histoire pour obtenir le soutien étatique dont elle croyait avoir besoin, allant jusqu'à démontrer que la promotion du grand genre pouvait avoir des effets bénéfiques sur l'économie du pays. En guise de lobbying auprès de l'État, certains membres proposèrent au gouvernement et à la monarchie britanniques des projets à saveur nationaliste comme le projet du Dome of National Glory de John Opie et la mise en place de British Institution pour assurer un certain financement de la peinture anglaise. Si le projet de la British Institution fut concrétisé, les choses ne tournèrent pas comme l'avait prévu la Royal Academy. L'absence de soutien étatique transforma l'Institution en compétiteur de la société académique et offrit une alternative sérieuse aux artistes qui ne se retrouvaient pas dans les expositions annuelles de l'Academy.

Cette perte de monopole s'accéléra avec l'arrivée de la Society of British Artists, dont les membres revendiquaient le libre marché dans le milieu des arts. John Martin partageait les valeurs de la Society of British Artists : non seulement son parcours

artistique au sein de la société britannique fut un indicateur de son adhésion au libéralisme économique, mais la façon dont ses œuvres étaient construites était redevable au secteur industriel.

John Ruskin qui critiquait souvent l'art de Martin et ce, même plusieurs années après la mort de ce dernier jugeait sévèrement cette vision de la peinture vendue comme une simple marchandise. Ainsi, écrivant au sujet de ses artistes qui faisaient offense au bon goût, il précisa son propos en affirmant:

I do not mean in this general statement to include workmen, such as John Martin, whom I do not regard as painters at all. Martin's works are merely a common manufacture, as much makeable to order as a tea-tray or a coal-scuttle — such as may be made and sold by the most respectable people, to any extent, without the least discredit to their characters<sup>91</sup>.

Le XIX<sup>e</sup> siècle fut celui des premiers musées et lieux d'exposition ouverts à tout le public ou, du moins, à celui qui était capable d'en payer les droits d'entrée. Vint avec cette nouvelle manière de diffuser la connaissance une culture de l'exposition avec ses outils de promotion. Dans les grandes villes comme Londres, les artistes devaient rivaliser avec toutes sortes de divertissements allant du théâtre populaire aux panoramas et ses dérivés. John Martin qui possédait, comme nous venons d'établir ci-haut, une vision mercantile de sa profession, fut fortement influencé par les panoramas, non seulement par leur esthétique spectaculaire mais aussi par la démarche publicitaire des ces derniers. Le prochain chapitre cherchera donc à analyser les *Descriptive Catalogues* de Martin, ces imprimés avec lesquels l'artiste proposait une expérience visuelle enrichie de son art.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

## CHAPITRE II

### « The soul experiences an instant exaltation »<sup>1</sup> : les catalogues de John Martin et l'expérience visuelle renouvelée

I send thee my first poetical illustration of thy print of « The Deluge », which has haunted my memory ever since I saw it, like a spirit that will not be laid. A few brief stanzas, sometimes, written under the strong excitement of such recollections, tell better than the most elaborate efforts deliberately sat down to with a determination to write something very fine, and to enter into the whole subject in detail.

Bernard Barton, poète, dans une lettre adressée à John Martin<sup>2</sup>.

Was Byron only a pretext for a panorama? It is a strange state of Art when the mere accessories become the aim and purpose of representation – when truth of archaeology supplants truth of human passion – when « winged bulls » dwarf heroic natures!

George Henry Lewes, *The Leader*, samedi 25 juin 1853<sup>3</sup>.

En 1821, lors de l'exposition de *Belshazzar's Feast* à la British Institution, John Martin produisit un document comprenant une planche schématisée de la peinture avec des numéros attribués à des éléments de la composition et une liste desdits numéros faisant la description des éléments qu'ils identifiaient. Il est fort probable qu'il s'agissait du tout premier document de cette nature conçu par l'artiste<sup>4</sup>. Au cours de sa carrière, Martin fit imprimer une dizaine de ces documents, des *Descriptive Catalogues* pour

---

<sup>1</sup> Extrait tiré d'une critique de *Belshazzar's Feast* parue dans le *New Monthly Magazine* et retranscrite dans le catalogue descriptif de la peinture. Pour plus de détails, voir John Martin, *A Description of the Picture of Belshazzar's Feast*, Londres, J. Robins & Co, 1825 (1821), p. 15.

<sup>2</sup> Cette lettre est reprise au complet dans le catalogue d'exposition qui présentait la gravure de l'œuvre *The Deluge*. Pour plus de détails, voir John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 7.

<sup>3</sup> George Henry Lewes, « Charles Kean and Sardanapalus », *The Leader*, édition du samedi 25 juin 1853, p. 620-621.

<sup>4</sup> Thomas Balston, « Appendix 5. Martin's Pamphlets », in *John Martin 1789-1954. His Life and Works*, London, Duckworth & Co, 1947, p. 269.



différentes peintures et gravures afin de créer une valeur ajoutée à sa production. Certains de ses *Descriptive Catalogues* – ou catalogues descriptifs – étaient particulièrement détaillés et firent même l'objet de rééditions<sup>5</sup>. Dans ces catalogues, non seulement retrouvait-on des planches explicatives accompagnées d'une légende de la composition de la peinture ou de la gravure présentée, mais aussi des extraits de textes qui étaient liés la conception de l'œuvre.

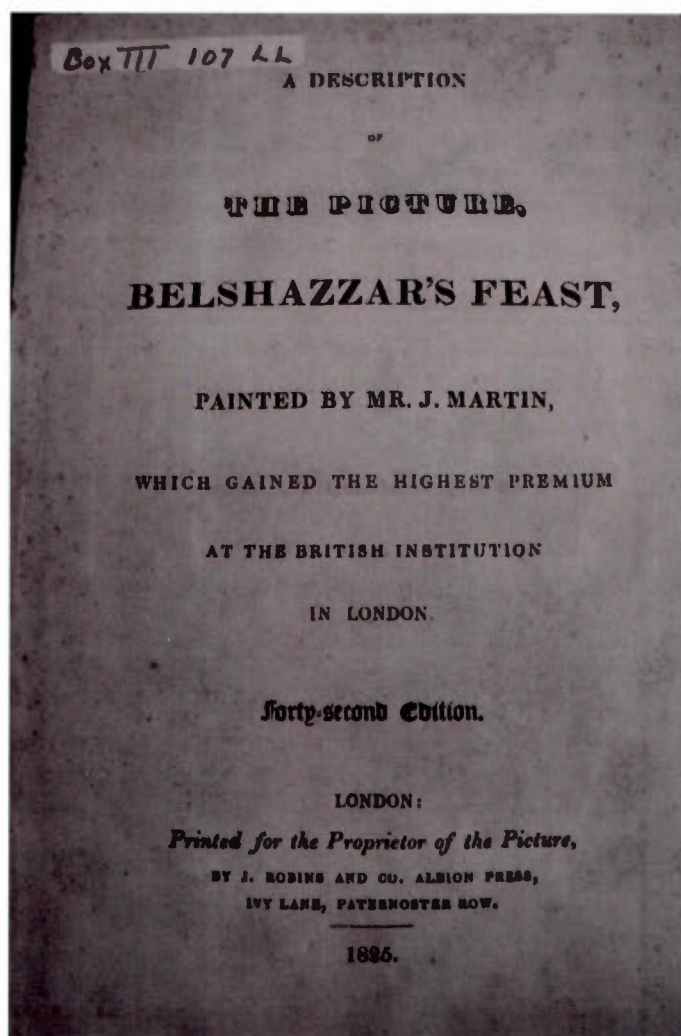


Figure 2.01  
John Martin  
Page couverture du catalogue  
*A Description of the Picture,  
Belshazzar's Feast, Painted by  
Mr. J. Martin, which gained the  
highest premium at The British  
Institution in London*  
Londres  
J. Robins and Co.  
1825 (1821)  
National Art Library  
Londres

<sup>5</sup> C'était le cas du catalogue descriptif de *Belshazzar's Feast* imprimé chez J. Robins & Co. (figure 2.01). Un des exemplaires consultés, qui se trouve à la National Art Library à Londres, provenait de la quarante-deuxième édition de l'imprimé.

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de ce mémoire, les chercheurs qui ont étudié John Martin et son art font mention de ces catalogues sans toutefois proposer, sauf exception, une étude approfondie de ces imprimés<sup>6</sup>. Le même constat s'applique aux catalogues descriptifs en général, qu'ils fussent produits par des artistes dans le cadre de l'exposition d'une œuvre ou encore qu'ils fussent distribués pour accompagner des expositions à caractère scientifique dans des panoramas ou des musées, comme l'Egyptian Hall de Londres (figure 2.02).



Figure 2.02  
Rudolf Ackermann, « William Bullock's Egyptian Hall », 1815. Aquatinte parue dans *Ackermann's Repository of Arts*.

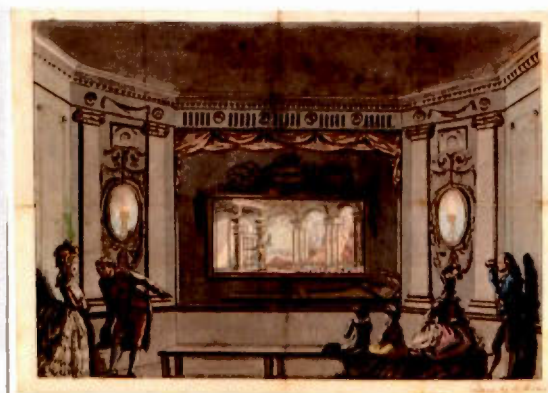


Figure 2.03  
Edward Burney, *A View of Philip James de Loutherbourg's Eidophusikon*, 1782. Dessin rehaussé d'aquarelle, 21 x 29 cm. British Museum, Londres.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, deux disciplines scientifiques contribuèrent à changer la vision qu'avait le public du monde dans lequel il vivait : l'archéologie et la paléontologie. À l'instar des fouilles de Pompéi qui eurent un impact majeur sur le milieu des arts au milieu du siècle, la découverte des squelettes de mammouths et d'espèces animales éteintes contribua à changer la façon dont le public percevait la science. Un fort intérêt se développa pour les expositions montrant les squelettes de bêtes que l'on présumait antédiluviennes;

<sup>6</sup> L'ouvrage qui s'y attarde certainement le plus est celui de Ralph O'Connor, « Time Travel and Virtual Tourism in the Age of John Martin, in *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1956*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2007 p. 263-323.

musées et scientifiques entrèrent dans une féroce compétition pour offrir l'expérience scientifique la plus spectaculaire au public.

L'urbanisation de la Grande-Bretagne contribua à l'émergence de nouvelles formes de divertissements populaires. Philippe de Loutherbourg (1740-1812) amorça le bal en 1781 avec son *Eidophusikon* (figure 2.03, page précédente), ce théâtre dépourvu d'acteurs, animé avec des effets de projections sur transparence et des jeux d'ombre et de lumière, suivi de Robert Barker (1739-1806) et son panorama en 1789 (figure 1.02, page 24), sans parler de tous les dérivés qui sont venus s'ajouter durant les décennies qui suivirent. Le panorama devint la clé du renouvellement du théâtre romantique, dans le but d'attirer ce public qui avait soif de spectaculaire. De la même manière, certains musées utilisèrent le panorama pour mettre en scène leurs expositions à caractère plus scientifique.

L'objectif de ce chapitre est donc d'analyser le contenu et la forme des catalogues descriptifs de John Martin afin d'en révéler la fonction. Martin n'était pas le seul qui eut recours à de tels imprimés. D'autres artistes comme John Singleton Copley, Benjamin West et Benjamin Robert Haydon avaient aussi eu recours à de telles publications afin d'identifier les personnages de leurs peintures d'histoire ou encore afin de faire la promotion d'une nouvelle gravure d'après leur dernier tableau populaire. Jacques-Louis David, lors de la première exposition de sa toile *Les Sabines* en 1799, présenta lui aussi à la manière de ces Britanniques un guide pour les spectateurs qui expliquait la composition de la peinture tout en justifiant l'organisation de la première exposition payante en France<sup>7</sup>. Nous commencerons donc par nous attarder à quelques imprimés qui avaient été conçus pour accompagner des œuvres de ces artistes.

Nous allons aussi poursuivre cette première partie en nous penchant sur le monde scientifique de la Grande-Bretagne qui dut composer, à l'instar du monde culturel, avec l'engouement des classes montantes pour le spectaculaire. Pour ce faire, nous nous

---

<sup>7</sup> Darcy Grimaldo Grigsby, « Nudity à la grecque in 1799 », *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 2 (1998), p. 313.

pencherons sur quelques moments-clés de la diffusion de deux disciplines, soit l'archéologie et la paléontologie, dont les principales découvertes frappèrent l'imaginaire du public. Puis, en comparant des catalogues d'expositions scientifiques et de panoramas à ceux de Martin, nous pourrions mieux analyser l'expérience visuelle que pouvaient procurer les catalogues de cet artiste. En participant à une redéfinition du rapport texte-image, ces documents cultivaient une certaine affiliation aux imprimés similaires vendus aux spectateurs des panoramas. Ainsi, Martin pouvait-il mieux capter l'intérêt de ses spectateurs et pallier l'absence d'attention que réservait à son art le réseau de la Royal Academy.

## 2.1 Les planches-clés et catalogues descriptifs de West, Copley David et Haydon

L'utilisation d'imprimés qui faisaient office de catalogues descriptifs d'œuvres d'art était pratique courante bien avant que Martin se mit à produire les siens pour accompagner ses peintures et gravures. En guise d'exemples, nous nous attarderons à des planches identificatrices (ou planches-clés), des planches très simples qui reprenaient à la ligne contour des éléments de la composition. Ces planches furent réalisées pour accompagner l'exposition de *The Death of the Earl of Chatham* et un catalogue descriptif de *The Death of Major Peirson* de John Singleton Copley. Nous allons aussi nous attarder à trois autres catalogues, plus complets, qui accompagnaient le *Christ Healing the Sick in The Temple* (1817) de Benjamin West, le *Pharaoh Dismissing Moses at The Dead of Night, After the Passover* (1829) de Benjamin Robert Haydon et, enfin, *Les Sabines* (1799) de Jacques-Louis David.

De pair avec le libre marché et la montée des classes populaires, les artistes recourraient de plus en plus à la production graphique afin de rendre leur production artistique visible. La gravure permettait de cette manière à plusieurs artistes anglais de rendre profitables d'énormes peintures d'histoire dont la conception demandait temps et argent. Ainsi apparurent des documents qui identifiaient les figures représentées dans la composition afin d'en faciliter la compréhension. Ces documents pouvaient agir en



tant qu'incitatifs à l'achat de la gravure d'après la peinture. L'existence d'imprimés de la sorte relevait principalement de la popularité des peintures d'histoire mettant en scène des sujets d'actualité nationale, de plus en plus appréciées en Grande-Bretagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les documents produits pour les œuvres de West et de Copley sont les meilleurs exemples de cette fonction d'identification des personnages publics figurés. Nous pouvons remonter à 1776 pour la publication d'une planche explicative qui identifie les figures dans la composition de la fameuse toile *The Death of General Wolfe* (1770)<sup>8</sup>. Tout comme dans la planche explicative de *The Death of Nelson* (1806 – figure 2.04), le document imprimé à cet effet ne reprend que les têtes des personnages du récit, utilisant des contours et des traits schématisés. Sauf l'identification de ces personnages, aucune autre information n'y paraît<sup>9</sup>.



Figure 2.04  
James Heath  
*Identification Key  
for The Death of  
Lord Viscount  
Nelson* KB  
D'après Benjamin  
West  
N. d.  
Taille douce  
publiée par West  
et Heath  
32 x 60 cm  
Falmouth Art  
Gallery  
Falmouth

<sup>8</sup> Le seul exemplaire qui existe encore aujourd'hui n'en est techniquement pas un : la William Clements Library de l'University of Michigan possède seulement une photographie datant du XX<sup>e</sup> siècle de cette planche intitulée *Key to Death of Wolfe*, basée sur la gravure de William Woollett (1735-1785) d'après la peinture de West.

<sup>9</sup> Falmouth Art Gallery, *Identification key for The Death of Lord Viscount Nelson*, En ligne. No. Collection « FAMAG 1939.3.2 ». <http://www.falmouthartgallery.com/Collection/1939.3.2#sthash.EMX70IKm.a9J77cco.dpuf>. Dernière consultation : décembre 2015.

Les documents pour les peintures de John Singleton Copley sont similaires à ceux de West. Copley, tout comme West, gagna en notoriété grâce à la production d'imposants tableaux représentant les récits de mort de héros britanniques. Parmi ceux-ci, relevons le cas du tableau *The Death of the Earl of Chatham* (1778-1779), qui fut repris sous forme de gravure. Nous savons que deux planches identifiant les personnages furent produites par le même graveur, Abraham Raimbach, à deux moments différents : la première (figure 2.05, page suivante) date de 1791 et la seconde (figure 2.06, page suivante), de 1794<sup>10</sup>. Le niveau de finition de la composition, bien que différent au niveau des habits et de la légende, reste dans le deux cas dépouillé.

Un autre exemple de peinture d'histoire qui amena la production d'un document explicatif est *The Death of Major Peirson* (1781 – figure 2.07, page 64). En 1784, le marchand de gravures John Boydell, avec qui Copley faisait affaire pour la production de gravures d'après sa peinture, publia un petit catalogue de quatre pages sur le tableau. Ce document se distinguait des autres précédemment abordés : son format laisse croire que ce document était une façon pour Copley et Boydell de stimuler la vente de gravures<sup>11</sup>. Une description de la scène représentée, commençant sous le titre et se poursuivant au haut de la deuxième page, est offerte au consommateur. Celle-ci se concentre surtout sur les groupes de personnages tout en décrivant en un paragraphe l'arrière-plan. À la suite de ce texte, une gravure schématique identifie les treize principaux personnages de l'œuvre. La troisième page présente les différentes modalités de souscription pour les spectateurs intéressés à se procurer une gravure de l'œuvre de Copley et le sceau de l'imprimeur, H. Reynell sur Piccadilly est positionné sur la dernière page.

---

<sup>10</sup> Harvard Art Museums, *Key to the Death of the Earl of Chatham*, En ligne. No. Collection « G4271 ». <http://www.harvardartmuseums.org/art/276021>. Dernière consultation : décembre 2015. Yale Center for British Art, *Key to the figures in The Death of Chatham*, En ligne. No. Collection « B1977.14.19121 ». <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/3642003>. Dernière consultation : décembre 2015.

<sup>11</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 33. La Tate Britain et la Houghton Library de l'University of Harvard conservent des copies de ces documents.



Figure 2.05

Abraham Raimbach, *Key to the Death of the Earl of Chatham*, d'après John Singleton Copley, 1791. Taille douce, 23 x 81 cm, Harvard Art Museums, Cambridge.



Figure 2.06

Abraham Raimbach, *Key to the figures in The Death of Chatham*, d'après John Singleton Copley, 1794. Eau-forte, 27 x 78 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Cambridge.

Il s'agit donc d'un catalogue plus substantiel qui était destiné à être diffusé pour que les spectateurs intéressés pussent l'apporter à leur domicile. Ainsi, ces derniers possédaient un document qui faisait office de publicité pour les produits dérivés qu'étaient les gravures. Cela dit, ce ne fut pas le seul document de plusieurs pages produit par des artistes britanniques de l'époque de Martin. Certaines peintures d'histoire de Benjamin West et de Benjamin Robert Haydon, présentant un sujet inspiré d'un récit biblique, étaient accompagnées d'un catalogue encore plus complet que celui de Boydell et Copley.



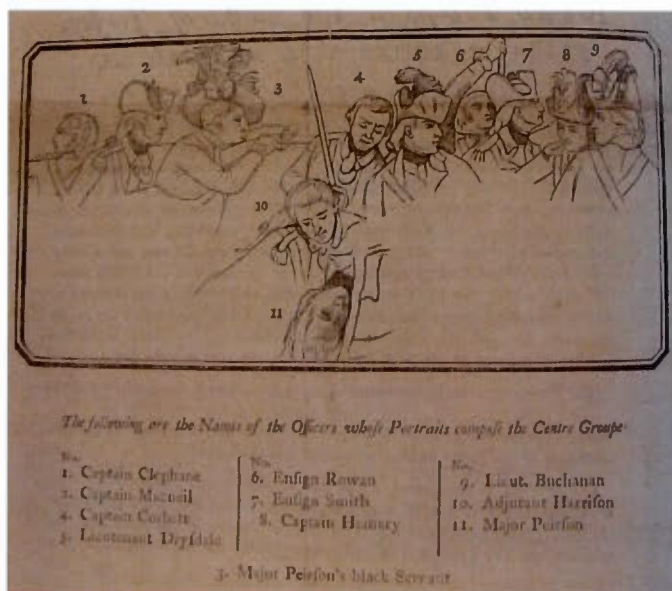


Figure 2.07  
John Boydell  
*Description of the picture of the death of Major Peirson, and the defeat of the French troops in the Island of Jersey, painted by Mr. Copley, for Mr. Boydell (détail)*  
Londres, imprimé par H. Reynell  
1784  
Houghton Library  
Université d'Harvard  
Cambridge

Dans le cas de West, le catalogue qui fera l'objet de notre analyse est celui présentant *Christ Healing the Sick in The Temple* (1817 – figure 2.08, page suivante), peinture que l'artiste réalisa pour le Pennsylvania Hospital de Philadelphie. Pour cette commande de l'établissement, West décida de produire une seconde peinture sur le même sujet que celle présentée à la British Institution en 1813, en prenant toutefois soin d'apporter quelques améliorations à la composition originale. Cette œuvre fut exposée dans un bâtiment adjacent à l'hôpital et les frais d'admission contribuèrent au financement de l'institution médicale<sup>12</sup>.

Tout juste après la page titre de ce catalogue, nous retrouvons les consignes de l'administration de l'hôpital, règles auxquelles les spectateurs de l'époque devaient souscrire pour admirer l'œuvre. Parmi celles-ci, notons les heures d'ouverture et l'adresse de l'exposition, les coûts d'entrée de même que certaines restrictions pour

<sup>12</sup> William Gunn Malin, *Some Account of the Pennsylvania Hospital, its Origin, Objects, and Present State*, Philadelphie, Thomas Kite, 1831, p. 13.

Ange Denis M'Quin, *Description of the Picture of Christ Healing the Sick in The Temple by Benjamin West, ESQ., President of the Royal Academy, and Presented by the Author to the Pennsylvania Hospital*, Philadelphie, imprimé par William Brown, 1821, 14 p. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044032688715;view=1up;seq=5>. Dernière consultation : décembre 2015.

contrôler le comportement des spectateurs : nous pouvons lire, par exemple, qu'il était interdit de fumer à l'intérieur de la salle d'exposition, de recopier l'œuvre sur papier ou encore d'outrepasser la barrière installée près du tableau<sup>13</sup>.



Figure 2.08  
Kneass, Young & Co.  
« Key to West's Picture of Christ  
Healing the Sick » d'après  
Benjamin West  
in Ange-Denis M'Quin  
Description of the Picture of Christ  
Healing the Sick in The Temple by  
Benjamin West, ESQ., President of  
the Royal Academy, and Presented  
by the Author to the Pennsylvania  
Hospital  
Philadelphie  
Imprimé par William Brown  
1821  
Houghton Library  
Université d'Harvard  
Cambridge

#### REFERENCES

- |                              |                           |
|------------------------------|---------------------------|
| 1 Jesus Christ               | 9 Judas - Iscariot        |
| 2 John the Baptist           | 10 Holy of Holies         |
| 3 The Synagogue - Peter      | 11 - Paralytic Woman      |
| 4 The Apostle - Matthew      | 12 The Centurion          |
| 5 Woman of Sick - Infant     | 13 The Sick Man           |
| 6 The mother of sickly child | 14 The Blind Man is - ten |
| 7 The Blind People           | 15 The Levitical Boy      |
| 8 High Priest - Pharisae     | 16 his Sisters            |

Quant au texte explicatif, qui est un plaidoyer esthétique théorique, son contenu est divisé en quatre sections : la première, « INVENTION », traite du moment représenté dans le récit biblique en identifiant tous les personnages de la composition et leurs

<sup>13</sup> Ibid., p. 2.

actions; la deuxième, « COMPOSITION », explique comment West suivit la règle aristotélicienne des unités de temps, de lieu et d'action dans l'organisation de sa peinture; la troisième, « DESIGN », vante la qualité du dessin de l'artiste avec laquelle il réussit à surpasser le fini des grands maîtres du passé; enfin, la quatrième, « COLOURING », fait l'éloge du coloris utilisé dans la peinture, égalisant la richesse des plus grands coloristes comme Titien, Rubens et le Tintoret. À cela s'ajoute une conclusion qui souligne le génie dont faisait preuve Benjamin West en offrant une œuvre de telle envergure au public américain<sup>14</sup>.

Dans les dernières pages se trouvent la planche reprenant de façon schématisée la composition de *Christ Healing the Sick in The Temple*, gravée par Kneass, Young & Co., ainsi que la liste qui identifie les dix-sept figures qui y sont représentées. En ce qui concerne la planche, si ce n'était du candélabre en arrière-plan, seuls les motifs de personnages y figurent.

Dans le cadre d'une exposition rétrospective qui eut lieu au Western Exchange à Londres en 1829, Benjamin Robert Haydon fit publier un catalogue de seize pages qui présentait les différentes peintures accrochées. Le catalogue ne comporte aucune planche explicative et offre aux spectateurs des descriptions plus ou moins longues du récit représenté dans chaque peinture. Pour deux d'entre elles, soit le *Pharaoh Dismissing Moses at The Dead of The Night after the Passover* (1829) et le *Judgement of Solomon* (1814), les extraits de l'Ancien Testament sont repris pour démontrer la source d'inspiration de l'artiste<sup>15</sup>.

Nous devons aussi souligner l'indication du nom du propriétaire de l'époque pour chaque œuvre qui avait été achetée et le prix demandé pour celles qui n'avaient pas encore trouvé preneur. Pour la dernière œuvre décrite dans le catalogue, à savoir une étude de l'*Eucles* que Haydon (figure 2.09, page suivante) était sur le point d'achever, le

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 3-13.

<sup>15</sup> Benjamin Robert Haydon, *Description of the Picture of Pharaoh Dismissing Moses at the Dead of Night, after the Passover and Other Pictures*, Londres, 1829, p. 3-8.

catalogue propose une loterie aux spectateurs intéressés en expliquant ses modalités et en présentant les acheteurs potentiels et leurs investissements.

No. 16.

**SKETCH OF THE EUCLES.**

BELONGING TO SIR WALTER SCOTT, BART.

The picture is now painting, and may be seen at Mr. Haydon's house, No. 4, Burwood Place, Connaught Terrace, every Sunday from four to six o'clock, on any lady or gentleman sending in their card. The picture is to be purchased by subscription. Price 500 guineas, and possession to be decided by raffle; 10 guineas constituting one chance; 20 guineas two chances; and two 5 guinea subscribers entitled to a chance between them.

Amount subscribed, £366. 15s. 0d.

Trustees, J. G. LOCKART and E. J. BURN, Esq.

Bankers, Messrs. COURTS and Co.

Figure 2.09  
Benjamin Robert Haydon  
Extrait de *Description of the  
Picture of Pharaoh Dismissing  
Moses at the Dead of Night,  
after the Passover and Other  
Pictures*  
Londres  
1829  
p. 11

I shall now take the liberty to say a few words regarding some severe remarks made on my last Picture of the Mock Election. By some critic it was considered *rough and coarse* in execution. His Majesty thought otherwise.

There is nothing by which the ignorant are so deceived in the completion of a picture as *roughness*. If the end of the fore-finger is to be the criterion of excellence, what becomes of the merit of the works of Titian, Rubens, Paolo-Veronese, Giorgione, Velasquez, Rembrandt, Reynolds, and Vandyke?—they inevitably sink—and Vanderwerf, David, and Denner become the models of excellence!

Figure 2.10  
Benjamin Robert Haydon  
Extrait de *Description of the  
Picture of Pharaoh Dismissing  
Moses at the Dead of Night,  
after the Passover and Other  
Pictures*  
Londres  
1829  
p. 12

Pour les quatre dernières pages, Haydon présente un court texte (figure 2.10) en guise de réponse aux critiques que sa peinture *The Mock Election* (1827) dut essuyer quant à son fini, décrié comme étant brut et grossier. L'artiste y faisait donc un vibrant plaidoyer contre la direction esthétique vers laquelle allait la peinture anglaise depuis Reynolds, tout en rendant hommage aux maîtres anciens qui travaillaient davantage avec la couleur que la ligne, comme Van Dyck, Titien et Velasquez. Enfin, Haydon termine son

texte en souhaitant s'affranchir de ses dettes avec l'exposition et ainsi assurer une sécurité financière et sociale à sa famille<sup>16</sup>.

Ces deux exemples de catalogues d'exposition remplissaient des objectifs différents liés à la production artistique de ces deux artistes. Du côté de West, le catalogue n'aurait pas été produit par l'artiste, mais par un certain Ange Denis M'Quin. En tenant compte de ce fait, mais aussi du style d'écriture du texte explicatif dans cette publication, qui souligne le talent et la générosité dont fit preuve West, nous croyons qu'elle avait été commandée par l'administration du Pennsylvania Hospital afin d'augmenter l'achalandage à l'exposition et, par le fait même, tirer un profit maximal de celle-ci.

Du côté de Haydon, l'intérêt résidait ailleurs que dans la popularité de l'exposition : l'artiste, grâce à son catalogue, cherchait à mousser ses ventes et à souligner la qualité de son art. Rappelons-nous que deux ans avant l'organisation de cette exposition, ce peintre fut jeté en prison à cause de son incapacité à rembourser ses créanciers<sup>17</sup>. Un autre aspect que nous devons retenir de la carrière cahoteuse de Haydon est son parcours à l'extérieur de sociétés d'artistes. Tout comme Martin, il finit par critiquer les politiques de la Royal Academy pour leur caractère élitiste. Par contre, il ne trouva refuge ni dans la British Institution ni dans la Society of British Artists, en raison du peu de place qui y était réservée au grand genre, tel que pratiqué par les grands maîtres du passé. La réponse que Haydon offrait à la critique lui permettait de revendiquer sa légitimité artistique dans une société anglaise dont les goûts culturels étaient partagés par l'élite académique et le libre marché de plus en plus prépondérant.

Le catalogue de Jacques-Louis David (figure 2.11, page suivante) consiste en un document de seize pages numérotées divisé en trois parties. Ne possédant pas de planche identificatrice, ce document partage cependant plusieurs similitudes avec celui de Haydon parce qu'il avait été conçu pour atteindre un objectif semblable.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12-16.

<sup>17</sup> James Hamilton, *London Lights. The Minds that Moved the City that Shook the World, 1805-1851*, Londres, John Murray, 2007, p. 174.

Effectivement, David fut le premier artiste en France à organiser une exposition individuelle pour laquelle le public devait payer des frais d'admission, ce qui lui attira son lot de critique.

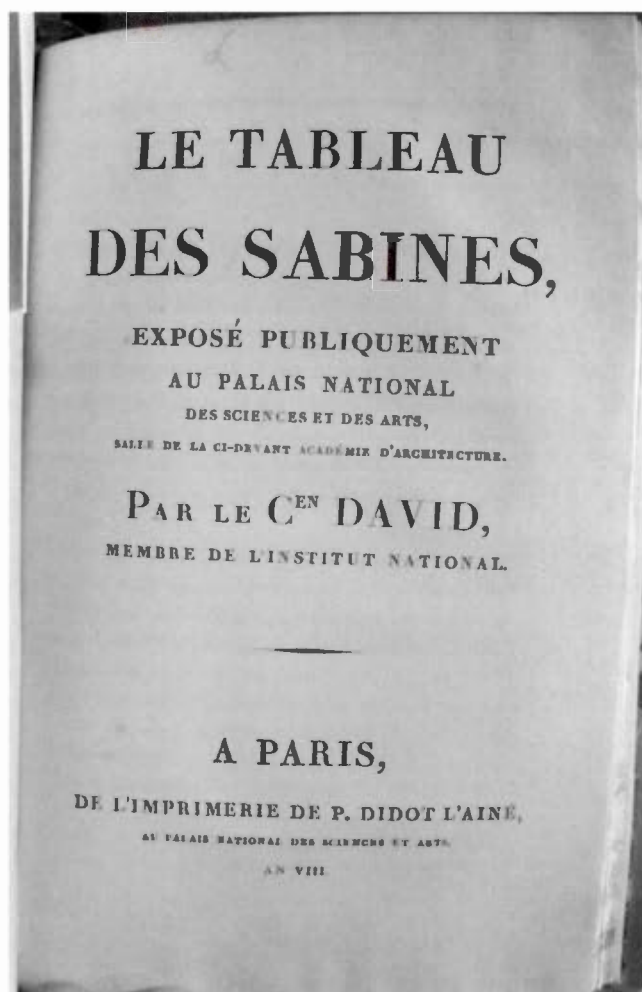


Figure 2.11  
Jacques-Louis David  
Frontispice du catalogue *Le Tableau des Sabines*, exposé publiquement au Palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant Académie d'architecture Paris  
P. Didot L'Ainé  
An VIII (1799)  
Centre canadien d'architecture  
Montréal

David justifiait cette nouvelle pratique en expliquant qu'elle était adoptée par les artistes anglais, mais aussi, selon lui, par ceux de l'antiquité<sup>18</sup>. Par la suite, les avantages de l'exposition publique sont énumérés et expliqués : le texte renvoie au succès d'estime et financier que pouvait procurer à un artiste talentueux une telle exposition, à

<sup>18</sup> Jacques-Louis David, *Le Tableau des Sabines*, exposé publiquement au Palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant Académie d'architecture, Paris P. Didot L'Ainé, An VIII (1799), p.1-2.

l'éducation morale et civique qu'assurait la peinture d'histoire et, enfin, aux avantages dont pouvait jouir toute nation qui encourageait bien ses artistes<sup>19</sup>.

La deuxième partie du catalogue, nommée « Exposition », trace l'histoire derrière le mythe fondateur de Rome auquel le récit des Sabines est lié. Ce texte à caractère descriptif contient une longue citation de la tirade de Hersilie, extraite de la « Vie de Romulus » tiré des *Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque. Le catalogue se termine enfin avec une note sur la nudité des héros, qui avait fait scandale dans le Paris de 1799. David avait alors besoin de se défendre et le fit en citant en exemple les différentes œuvres antiques dans les collections françaises de l'époque où figuraient des personnages masculins nus<sup>20</sup>.

Bref, ce survol permet de cerner certaines fonctions des différents catalogues descriptifs et planches identificatrices publiés pour accompagner des peintures d'artistes qui précédaient ou qui étaient contemporains de Martin. D'abord, ces documents permettaient de mieux apprécier les peintures exposées que ce soit en identifiant les personnages, en offrant aux spectateurs des descriptions formelles de l'œuvre ou encore en expliquant le récit et le moment choisi dans la représentation. Parfois, comme dans le cas des catalogues de Copley, West, Haydon et David, il était question de stimuler les profits en encourageant le public à se rendre à l'exposition ou à faire l'achat de peintures et de gravures. Les documents de ces artistes illustraient bien la naissance d'un nouveau paradigme culturel : l'artiste de l'exposition remplaçait désormais l'artiste de la cour<sup>21</sup>. Les œuvres n'étaient plus réservées à l'élite pour leur richesse personnelle ou pour les institutions officielles qui asseyaient leur pouvoir. L'exposition était un lieu où le spectateur se déplaçait pour vivre une expérience. Cette accentuation sur l'expérience allait gagner en importance au cours du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée des divertissements populaires.

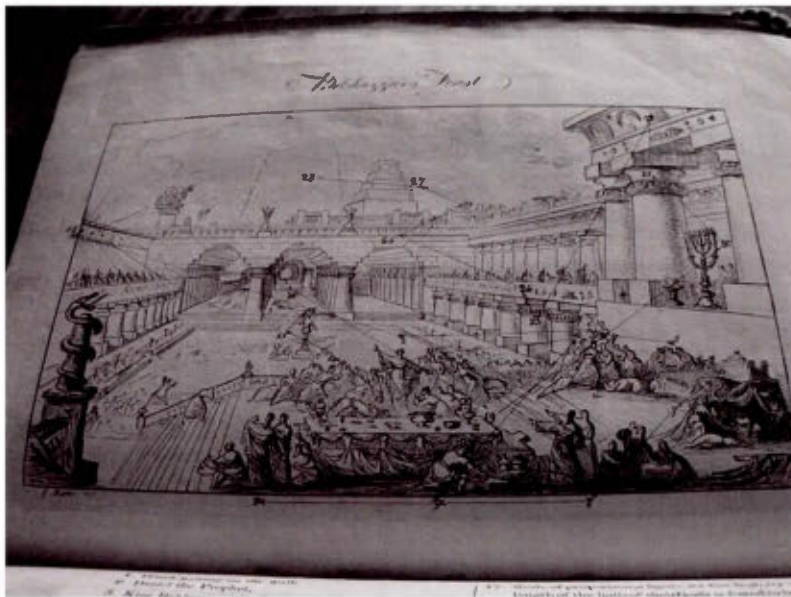
---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 3-7.

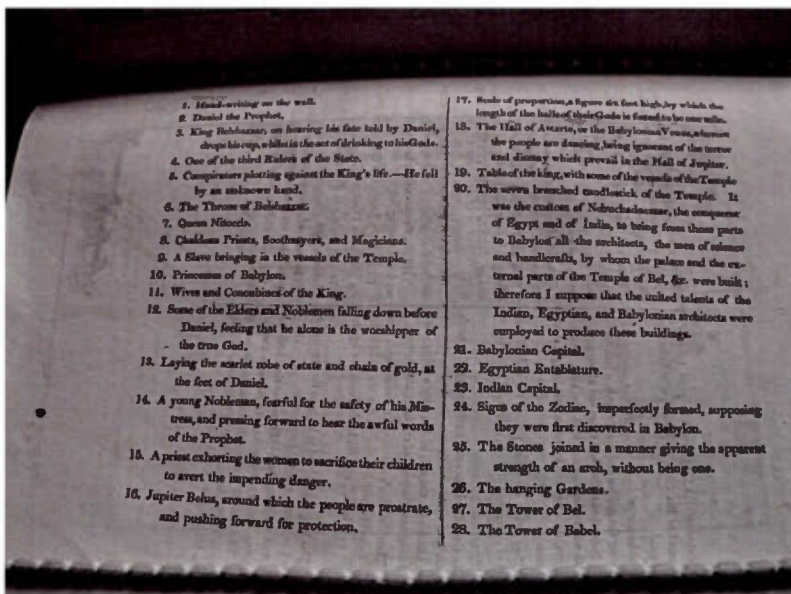
<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>21</sup> Oskar Bätschmann, *op. cit.*, p. 9-10.





Figures 2.12  
John Martin  
Planche-clé et légende  
du  
*Description of the Picture,  
Belshazzar's Feast,  
Painted by Mr. J. Martin  
Londres  
Plummer & Brewis  
1821  
Royal Institute of British  
Architects  
Londres*



## 2.2 Les planches identifiantes des catalogues de John Martin

Les catalogues descriptifs de John Martin possédaient des fonctions similaires aux catalogues de Copley, West et Haydon. Une différence notable résidait dans les planches identifiantes et les textes accompagnateurs. Du côté des catalogues des artistes précédemment abordés, la planche-clé se concentre uniquement sur les personnages principaux du récit, répondant à la conception académique de la peinture d'histoire : dans une peinture de grand genre, l'échelle de la composition est à la mesure des figures humaines représentées. Les planches-clés conçues par Martin, quant à elles, démontrent son intérêt non seulement pour les personnages, mais surtout pour les motifs architecturaux et archéologiques.

Attardons-nous ici sur les catalogues présentant les peintures *Belshazzar's Feast*, *The Destruction of Pompeii & Herculaneum* et *The Fall of Nineveh* ainsi que celui réalisé pour promouvoir la gravure de *The Crucifixion*. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre, certains numéros qui identifient des motifs du paysage dans les planches-clés démontrent la grande importance accordée par l'artiste au style architectural, à l'aménagement urbain et à une certaine précision archéologique de l'histoire. Nous avons relevé dans le premier chapitre un paragraphe qui accompagnait l'identification du candélabre dans la composition de *Belshazzar's Feast* (figures 2.12, page précédente) pour mettre en évidence cet intérêt architectural, mais pratiquement tous les catalogues de Martin présentent une telle attention à ce genre de détail. Par exemple, dans le catalogue de *The Destruction of Pompeii & Herculaneum*, la quatorzième note sur le grand théâtre et les quartiers des soldats romains est bonifiée d'une autre note en bas de page qui informe les lecteurs sur les trouvailles archéologiques faites sur ces sites<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> « In the room around skeletons were found; the decayed bones of the legs and arms retained by iron fetters. » Voir John Martin, *A Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii & Herculaneum with Other Pictures, Painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Cobourg, Now Exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly*, Londres, Plummer & Brewis, 1822, p. 23.

Dans le catalogue réalisé pour la gravure de *The Crucifixion*, plusieurs notes identificatrices qui portent sur les éléments architecturaux de la composition sont suivies d'un paragraphe explicatif qui apporte des précisions sur l'échelle et le style de ces monuments<sup>23</sup>. Enfin, c'est aussi le cas de la peinture *The Fall of Nineveh* où Martin, dans la vingtième note (figure 2.13, page suivante), attire l'attention du lecteur sur l'architecture du palais :

The style of architecture, partaking of the Egyptian on the one hand, and of the most ancient Indian on the other, has been invented as the most appropriate for a city situate betwixt the two countries, and necessarily in frequent intercourse with them. Upon the entablatures of the palace may be seen, among other designs, in basso-relievo, the representation of Semiramis on horseback, fighting with a leopard; while Ninus on foot engages with a lion. Around the capitals of the pillars are wreaths of serpents, considered by the eastern nations as symbolical of eternity<sup>24</sup>.

Cette note permettait aussi à l'artiste de justifier les choix qu'il fit en réalisant sa composition en faisant appel à l'autorité historique qu'était Hérodote, stratégie récurrente dans ses différents *Descriptive Catalogues* :

For such decorations we have the authority of Herodotus, who describes them as having been sculptured upon the temple of Bel in Babylon<sup>25</sup>.

L'information sur les autres sections du palais, situées à l'extérieur du cadre, n'est pas sans intérêt :

The centre of the palace is supposed to be behind the spectator of the picture; and the other wing to be also out of the picture, considerably to his left hand<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> John Martin, *Key to Mr. Martin's Engraving of The Crucifixion*, Londres, F. G. Moon, 1834, p. 5.

<sup>24</sup> John Martin, *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 14.

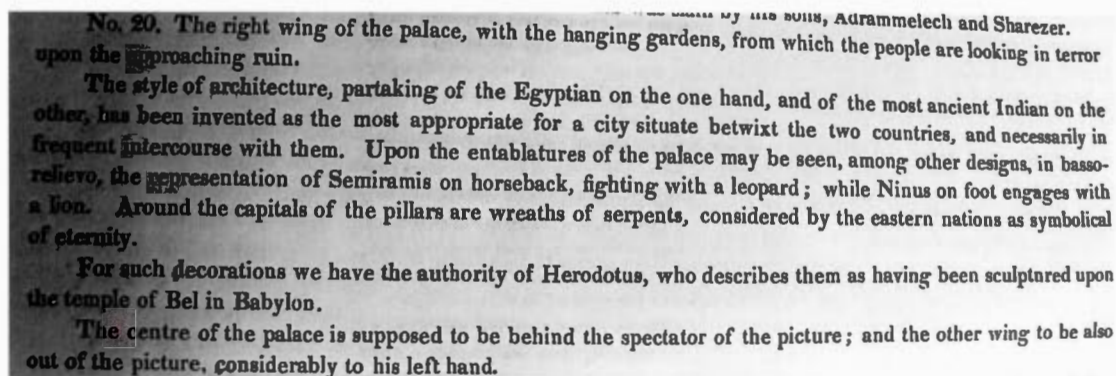


Figure 2.13

John Martin, extrait du *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh*, by John Martin, Londres, Plummer & Brewis, 1828. National Art Library, Londres.

Si nous comparons cette information à ce que Benjamin West avance dans son catalogue portant sur *Christ Healing the Sick* sur l'importance de la règle aristotélienne des unités d'action et de lieu, nous réalisons que Martin ne cache pas le fait qu'il présente une série d'actions chaotiques dans un lieu se poursuivant au-delà de notre champ de vision<sup>27</sup>. Cette façon ouverte d'imposer un point de vue au regardant partageait certaines similitudes avec l'expérience visuelle créée par les panoramas et autres divertissements visuels urbains de l'époque. Cette similitude allait encore plus loin : le rapport entre le texte et l'image que cultivaient les peintures de Martin avec leurs catalogues descriptifs respectifs était calqué sur celui de ces divertissements visuels : l'image était l'objet principal de fascination alors que le texte était relégué au rôle de support.

Avant de nous attarder aux textes des catalogues de Martin et d'analyser le rapport entretenu avec les œuvres qu'ils présentaient, nous devons nous pencher sur le développement des sciences en Grande-Bretagne au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Un phénomène de popularisation et de théâtralisation prit forme dans ces disciplines. Cette nouvelle façon de pratiquer et diffuser la science engendra la production d'imprimés qui cherchaient à stimuler le public d'une toute nouvelle manière. Le survol

<sup>27</sup> Ange Denis M'Quin, *op. cit.*, p. 9.

que nous entreprendrons se concentrera principalement sur les disciplines de la géologie, de la paléontologie et de l'archéologie.

### 2.3 Quand les sciences se donnèrent en spectacle

En publiant des *Descriptive Catalogues*, Martin usait d'une stratégie récente mais qui avait fait ses preuves auprès du public anglais. Les artistes de cette époque dont les œuvres furent présentées dans des expositions individuelles avaient recours à un type d'imprimé abordable pour élargir la clientèle, en proposant une souscription à une gravure, ou encore pour enrichir la contemplation de l'œuvre grâce à l'ajout d'information sur le récit et la conception de la peinture. Toutefois, par leurs formes et leurs contenus, les catalogues de Martin possédaient des caractéristiques similaires à celles des documents publiés pour accompagner les expositions scientifiques et les panoramas.

Il nous sera d'abord essentiel de révéler comment le spectacle s'était immiscé dans la culture scientifique du début du XIX<sup>e</sup> siècle. La nature des disciplines sujettes au spectacle, associées d'une part à l'histoire de la terre, d'autre part aux phénomènes naturels, devint un élément-clé de l'expérience proposée aux spectateurs. Puis, en nous penchant sur certains catalogues réalisés pour accompagner les panoramas, nous pourrions mettre en lumière le caractère spectaculaire de ces expositions et la manière dont l'expérience visuelle des spectateurs était réhaussée. Ainsi nous pourrions mieux comprendre le lien qui unissait les stratégies de visibilité de Martin et celles qu'employait le milieu scientifique de l'époque.

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Royal Society et la Society of Antiquaries of London, toutes deux situées dans la capitale britannique, étaient les uniques lieux du partage de la connaissance scientifique pour la gentry métropolitaine, alors que le périodique officiel *Philosophical Transactions* s'occupait de relayer les plus récentes nouvelles aux propriétaires terriens du reste du pays. Durant les conférences qui y étaient tenues, les sujets abordés étaient principalement de l'ordre de l'histoire naturelle et portaient entre

autres sur la biologie animale, la géologie, l'astronomie et la météorologie. Souvent la pratique de ces sciences était liée aux activités sociale de la gentry : la géologie et l'archéologie devaient en partie leur origine au Grand Tour, ce long voyage pratiqué par la noblesse britannique sur le continent européen<sup>28</sup>.

Ces sociétés scientifiques n'étaient pas à l'abri des expositions grandiloquentes avec les ménageries d'animaux exotiques et les pierres volcaniques présentées aux gens convenables<sup>29</sup>. Cela étant dit, les plus récentes découvertes devinrent, dans l'imaginaire collectif britannique, synonymes de bouleversements spectaculaires. Un véritable engouement naquit avec les démonstrations publiques d'objets ou d'artéfacts nouveaux et mystérieux : les scientifiques profitèrent de cet intérêt du public pour renouveler leur discours ou, du moins, la manière dont ils l'articulaient.

Ironiquement, ce tournant des sciences vers le spectacle prit son essor à Londres en 1802 grâce à un artiste, Rembrandt Peale, qui présenta au public le premier squelette complet de mammoth découvert. Bien que les expositions d'ossements de mammoth aient des précédents, il s'agissait ici de la toute première exposition accompagnée d'un livre qui traitait d'extinction d'animaux dans une société qui croyait encore fermement que le monde avait été créé par Dieu en six jours<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.* p. 41. Un autre exemple très révélateur de ce lien entre les activités de la gentry et les sciences provient d'une conférence tenue par Anthony Carlisle (1768-1840) à la Royal Society en 1805 intitulée « The Arrangement and Mechanical Action of the Muscles of Fish ». Pour plus de détails, voir James Hamilton, *op. cit.*, p. 31.

<sup>29</sup> Ces démonstrations spectaculaires exaspéraient certains membres plus radicaux de la bourgeoisie qui ne voyaient en ces expositions qu'un étalage de la richesse des plus éminents membres de la société britannique. Pour plus de détails, voir Iwan Morus, Simon Schaffer et Jim Secord, « Scientific London », in Fox, Celina [dir.], *London – World City. 1800-1840*, Londres et New Haven, Yale University Press, 1992, p. 134.

<sup>30</sup> Ralph O'Connor précise tout de même que le Français Georges Cuvier avait précédemment développé, à Paris en 1796, une théorie à propos d'animaux éteints. Cette théorie était probablement connue dans les cercles scientifiques londoniens, mais c'était l'exposition de Peale qui la diffusa à un large public. Pour plus de détails, voir *op. cit.*, p. 34. Pour le détachement progressif de la communauté scientifique de la tradition religieuse en ce qui concerne la géologie et la paléontologie, voir David Bindman, « Deep Time, Dragons and Dinosaurs », in Martin Myrone [dir.], *John Martin. Apocalypse*, Londres, Tate, 2011, p. 44-46.



La société britannique du début du XIX<sup>e</sup> siècle s'enticha ainsi de la paléontologie. Cet intérêt ne se traduisait pas seulement en expositions spectaculaires dans les métropoles. Dans les centres de haut savoir, comme Oxford, les conférences tenues par les chercheurs frappèrent tout autant l'assistance. Le cours de paléontologie que donnait le professeur William Buckland à Oxford dans les années 1820 était optionnel au cursus régulier auquel devaient se plier les étudiants. Pour assurer une présence régulière à son cours Buckland se mit à faire de son enseignement un spectacle des plus divertissants<sup>31</sup>. Ainsi, en plus des habituels estampes, artéfacts, ossements et cartes géographiques et topographiques, Buckland apporta à l'enseignement des sciences des reconstitutions d'animaux préhistoriques, soit sous forme d'illustrations, soit sous forme de maquettes<sup>32</sup>.

Les écrits que publia Buckland à la suite de sa découverte d'ossements d'hyènes dans la Kirkdale Cave en 1822 reflétaient bien l'adhésion du géologue à la théorie de Cuvier sur l'existence passée d'espèces disparues avec le Déluge. Cette prise de position de la part de l'éminent professeur avait entraîné des commentaires aussi théâtraux que ses méthodes d'enseignement. Du côté des scientifiques qui adhéraient aux mêmes théories, ces commentaires prenaient la forme de vers qui faisaient de Buckland un génie, voire un héros de la nation<sup>33</sup>. Un poème du géologue William Conybeare, publié en 1822, alla encore plus loin en transformant la découverte des ossements de Kirkdale Cave en un véritable combat entre Buckland et les hyènes, ramenées à la vie par Conybeare pour rendre l'histoire plus dramatique<sup>34</sup>. Accompagnant le poème, un

---

<sup>31</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 75.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 75-77. Pour plus de détails sur les accessoires utilisés en guise d'appui visuel durant les cours à cette époque, voir A. Secord, p. 40-48.

<sup>33</sup> C'était le cas du chimiste Humphry Davy. Celui-ci remit la médaille Copley de la Royal Society à Buckland en 1822. En tant que président de la Société, Davy émit un discours qui célébrait le génie du scientifique. Pour plus de détails, voir *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>34</sup> Il arrivait même à Buckland de recommander aux éditeurs de reprendre le poème de Conybeare lorsque le professeur d'Oxford n'avait pas assez de temps pour rédiger lui-même un article qui faisait état de ses propres découvertes, démontrant ici une volonté de cultiver un aspect spectaculaire. Voir *Ibid.*, p. 90-91.



dessin de Conybeare (figure 2.14) illustre la fameuse découverte en représentant Buckland qui entra dans la caverne au milieu de hyènes carnassières et menaçantes.



Figure 2.14  
Anonyme  
« The Hyenas' Den »,  
d'après William Conybeare  
1894  
Lithographie d'après un dessin  
de Conybeare réalisé vers  
1822  
in Elizabeth Oke Gordon  
*The Life and Correspondence of  
William Buckland*  
Londres  
James Murray  
1894  
p. 61

#### 2.4 William Bullock et l'Egyptian Hall : le spectacle et les sciences au service de l'entreprise commerciale

Malgré la popularité croissante de ce goût du spectaculaire, certains membres éminents de la communauté scientifique continuèrent à se méfier de ce mélange entre divertissement populaire urbain et les sciences. Pensons par exemple à l'opposition que démontra William E. Leach à l'élection, en 1810, de l'entrepreneur William Bullock à titre de membre de la Linnean Society, société qui encourageait la pratique de la taxinomie. William Leach, scientifique qui allait devenir quelques années plus tard conservateur de la collection d'animaux naturalisés du British Museum, dénonçait le caractère théâtral du musée de Bullock<sup>35</sup>.

Né à Sheffield vers 1773, Bullock, orfèvre de formation, se mit dès 1795 à regrouper des curiosités de tous genres, ce qui lui permit d'ouvrir un musée à Liverpool en 1801,

<sup>35</sup> Edward P. Alexander, « William Bullock: Little-Remembered Museologist and Showman », *Curator – The Museum Journal*, vol. 28, no. 2 (1985), p. 120-121.

misant sur une collection riche de huit cents artéfacts parmi lesquels les animaux naturalisés étaient mis de l'avant. En 1805, Bullock s'installa à Londres avant de déménager sa collection de Liverpool à Piccadilly en 1809, dans un édifice qui allait être connu comme l'Egyptian Hall en 1812<sup>36</sup>.

À la suite du succès de l'exposition du mammoth de Peale, Bullock enrichit lui aussi sa collection en 1806 de fossiles de mastodontes qu'il acheta auprès d'un aventurier irlandais du nom de Thomas Ashe. Contraint financièrement, non seulement Ashe accepta-t-il l'offre de Bullock, mais il consentit aussi à rédiger le catalogue qui allait accompagner l'exposition du musée<sup>37</sup>. Ce catalogue, somme toute représentatif du musée de Bullock, contenait des récits qui soulignaient le caractère aventurier des fouilles et des descriptions scientifiques qui accentuaient le côté monstrueux de ces créatures éteintes<sup>38</sup>.

En plus des différents témoignages, comme celui de James Cook à qui une grande partie de la collection de curiosité du Pacifique était redevable, parfois retrouvons-nous de la poésie pour compléter des descriptions sérieuses. Les vers, de James Thomson (1700-1748) pour les colibris et les coraux, de John Milton (1608-1674 – figure 2.15, page suivante) pour les amphibiens et les mammifères quadrupèdes, d'Alexander Pope (1688-1744) pour les coquillages et les poissons, et de Thomas Say (1787-1834, naturaliste américain) pour les insectes, ajoutaient de la magnificence à cette collection variée<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>37</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>38</sup> « The huge leg and thigh bones, how monstrous, how massive ! [...] But above all, I beg your attention to the claw [...] 4ft. long by 3 ft. wide [...] a beautiful mechanism [allowing it] to seize its prey, rend, and annihilate it. From this rapid view of these majestic remains, it must appear, that the creature to whom they belonged was nearly 60 feet long, and 25 feet high! » Thomas Ashe, *Memoirs of a Mammoth, and Various Other Extraordinary and Stupendous Bones, of Incognita, or Non-Descript Animals*, Liverpool, 1806, p. 43-44. Pour plus de détails, voir Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 41.

<sup>39</sup> William Bullock, *A Companion to the London Museum and Pantheon, Containing A Brief Description of Upwards of Fifteen Thousand Natural and Foreign Curiosities, Antiquities, and Productions of the Fine Arts; Now*

## AMPHIBIOUS ANIMALS.

"Were ev'ry falt'ring tongue of man,  
 ALMIGHTY FATHER! silent in thy praise,  
 Thy works themselves would raise a general voice  
 Even in the depth of solitary woods,  
 By human foot untrod, proclaim thy power."

MILTON.

### TORTOISE (TESTUDA.)

*Common Tortoise.* (Testudo Græca.) This animal is considered as the most common of the European species, and is a native of almost all the countries bordering on the Mediterranean Sea. It lives to a most extraordinary age, instances being adduced of its having considerably exceeded the period of a century.

*Geometrical Tortoise.* (T. Geometrica.) From its strong and well-contrasted colours, and regularity of pattern, the present species is more readily distinguishable at first view than most others of this perplexing tribe. The native country of this beautiful tortoise is perhaps not truly known; though the shell is more frequently seen in Europe than that of any other kind.

*Close Tortoise.* (T. Clausa.) The Close Tortoise obtains its name from the unusual manner in which the under part of the shell is applied to the upper, being continued in such a manner round the margin, that when the animal withdraws its head and legs, it is enabled accurately to close all parts of the shell entirely together, so as to be in a complete state of security; and so strong is the defence (says Shaw, in his Zoology) of this little animal, that it is not only uninjured by having a weight of 5 or 600lbs. laid upon it, but can walk in its usual manner beneath the load. It is a

Figure 2.15

William Bullock

Extrait de *Companion to the London Museum and Pantherion, Containing A Brief Description of Upwards of Fifteen Thousand Natural and Foreign Curiosities, Antiquities, and Productions of the Fine Arts ; Now Open for Public Inspection in The Egyptian Temple, Piccadilly London*  
 Londres  
 Whittingham and Rowland  
 1813

Les expositions présentées à l'Egyptian Hall couvraient une multitude de sujets. Il y avait cependant un désir d'aller plus loin que le simple cabinet de curiosités par la volonté de véracité scientifique parmi les collections sensationnalistes<sup>40</sup>. Souvent, Bullock concevait des décors naturalistes dans lesquels les objets, artéfacts et animaux naturalisés étaient

---

*Open for Public Inspection in The Egyptian Temple, Piccadilly London, Londres, Whittingham and Rowland, 1813, p. 50, 78, 86, 93, 98, 99 et 109.*

<sup>40</sup> Pour un survol du contenu de la salle d'exposition principale du musée de Bullock, voir Edward P. Alexander, *loc. cit.*, p. 122. Pour plus de détails, voir William Bullock, *op. cit.*

présentés au public comme étant une reconstitution fidèle à la réalité. À certains endroits, l'exposition faisait quand même preuve de vraisemblance géographique: c'était le cas de l'imposante exposition sur le Mexique, qui eut lieu en 1824 et 1825, avec la collection d'artéfacts présentés dans une salle où un panorama avait été peint sur trois murs pour recréer une vue détaillée d'une cité aztèque<sup>41</sup>.

Néanmoins, les visiteurs de l'Egyptian Hall appréciaient principalement le caractère spectaculaire des expositions et rarement s'insurgeaient-ils contre les éléments scénographiques scientifiquement incorrects. Lorsque Bullock mêlait les animaux d'Asie aux animaux d'Afrique dans un décor de jungle des Indes, les spectateurs accouraient<sup>42</sup>. Lorsqu'en 1822 Bullock fit venir une famille de Lapons du nord de la Norvège (figure 2.16, page suivante) avec des rennes et les installa dans un box aménagé de neige, d'une hutte et de différents accessoires liés à la culture laponne, l'entrepreneur amassa beaucoup d'argent grâce aux profits générés par l'achalandage à l'exposition<sup>43</sup>.

Outre les expositions populaires, Bullock avait aussi du flair pour les expositions artistiques qu'il produisit à l'Egyptian Hall. Parmi les artistes qui firent affaire avec Bullock, notons Benjamin Robert Haydon pour son *Christ's Entry into Jerusalem* et Théodore Géricault avec son *Radeau de la Méduse* exposés en 1820 ainsi que John Martin en 1822, qui y organisa sa première rétrospective durant laquelle *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* fut dévoilée.

---

<sup>41</sup> Jonathan Crary, *loc. cit.*, p. 17-18.

<sup>42</sup> Ce genre de mise en scène avec des mélanges improbables d'animaux exotiques était chose courante à l'époque. Pour plus de détails, voir Edward P. Alexander, *loc. cit.*, p. 123.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 131-132.





Figure 2.16

Isaac Robert Cruickshank, *Laplanders, Reindeers etc., as Exhibited at the Egyptian Hall, Piccadilly, 1822*, 1822. Aquarelle colorée à la main, 36,7 x 46,5 cm. Collection particulière.

## 2.5 Les panoramas : une puissante influence culturelle

Après que Philippe Jacques de Loutherbourg inaugura son *Eidophusikon* en 1781, les Britanniques avaient développé un intérêt pour les spectacles utilisant des effets spéciaux qui pouvaient les surprendre. Nous n'avons qu'à nous rappeler à quel point l'arrivée, en 1789, du panorama de Robert Barker à Londres marqua les artistes de l'époque pour comprendre qu'il ne s'agissait pas d'un engouement passager. Bien entendu, cette fascination pour le panorama n'était pas exclusivement réservée qu'au milieu culturel : le public se mit lui aussi à rechercher les effets visuels pour se divertir.

L'intérêt pour de tels divertissements culturels laissa sa marque sur le monde du théâtre<sup>44</sup>. Les productions dramatiques n'eurent aucun scrupule à s'inspirer de ces univers picturaux pour élaborer une nouvelle esthétique scénographique. Ainsi, comme la peinture de Martin, qui était pour certains commentateurs de l'époque le plus grand exemple du sublime matériel, le théâtre byronien se caractérisait lui aussi par un style épique, voire grandiloquent<sup>45</sup>.

À partir des années 1830, Londres vit apparaître plusieurs productions théâtrales présentant les grands drames byroniens avec des décors pratiquement calqués sur les plus grandes compositions de Martin<sup>46</sup>. Or, des œuvres complexes, voire compliquées, comme le *Manfred* de Byron avaient été publiées pour être lues et non pour être produites sur scène malgré la forme dramaturgique sous laquelle le récit avait été rédigé<sup>47</sup>. Le public était toutefois au rendez-vous, curieux de voir comment la production allait reconstituer les différents tableaux de l'œuvre. Ce fut grâce à des effets spéciaux empruntés à des divertissements comme l'*Eidophusikon* ou le diorama :

Songs sung by various spirits were realized by dioramic painted views of Mont Blanc, the underwater world, a storm at sea, and an orrery showing a comet blazing through space. The choregraphy and décor of the Alpine scenes replicated Martin's recent *Manfred* paintings, with a magic lantern producing a realistic Witch of the Alps<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 266-270.

<sup>45</sup> Concernant la théâtralité dans l'art de Martin, Martin Meisel reprend les propos de Charles Lamb publié en février 1833 dans *The Athenæum*. On pourrait dire que les compositions de Martin étaient « of the highest order of the material sublime ». Comme l'indique Meisel, en dénonçant cet aspect matériel, Lamb condamnait une certaine artificialité dramatique, dans les compositions de Martin, qui rappelait le monde du théâtre. Selon Lamb, ce mélange des genres était inconvenable pour la peinture d'histoire. Voir « The Material Sublime: John Martin, Byron, Turner and the theater », in KROEBER, Karl et Walling, William [dir.], *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1978, p. 167.

<sup>46</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 283.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 283. Pour plus de détails à propos de cette production, voir Martin Meisel, *loc. cit.*, p. 171-179.

Bien que cette production attirât les moqueries par la piètre qualité du jeu de l'acteur principal, la scénographie élaborée fut saluée tant par les critiques que par le public<sup>49</sup>. Martin Meisel nomme sublime matériel cette esthétique démonstrative du spectaculaire : il s'agissait là d'une esthétique nouvelle que les classes émergentes embrassèrent au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Le public était friand de sensations fortes, procurées par des effets spéciaux dernier cri qui réussissaient à matérialiser les phénomènes extraordinaires. Tempêtes et sorcellerie n'étaient plus suggérées : elles étaient reproduites sur scène et rien ne s'accordait mieux à ces effets merveilleux que la poésie byronienne selon les producteurs de théâtre de l'époque<sup>50</sup>.

## 2.6 Les *descriptive catalogues* : contrôler le regard du public

Comme plusieurs expositions à l'Egyptian Hall et comme plusieurs panoramas de l'époque, les peintures de Martin utilisèrent des stratégies visuelles similaires. Nous avons vu dans le premier chapitre que plusieurs artistes furent profondément influencés par ce nouveau divertissement visuel, mais cette inspiration affectait encore plus l'art de Martin. Effectivement, ses peintures et catalogues agissaient d'une façon similaire sur l'expérience visuelle des spectateurs et c'est ce que nous comptons démontrer ici.

Dans les deux cas, nous retrouvons une volonté de contrôler le déroulement de l'expérience visuelle. Du côté du panorama, le médium imposait au spectateur d'emprunter un parcours pour se rendre au point d'observation central. Ajoutant à l'effet de surprise, ce parcours était souvent étroit et sombre, ce qui, en contraste, rehaussait l'effet d'infini que pouvait procurer la peinture cyclique du panorama, accentué par l'insurmontable distance qui séparait la composition du point

---

<sup>49</sup> Martin Meisel, *loc. cit.*, p. 175.

<sup>50</sup> À ce sujet, Meisel compare des extraits de l'acte II du *Manfred* de Byron avec les sept premiers vers de *Prometheus Unbound*, acte II, scène 4 de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), un autre poète et dramaturge britannique au destin tragique. La poésie de Shelley, de la même époque que celle de Byron, faisait pourtant appel à d'autres figures de styles et à des ressorts dramatiques totalement différents : alors que Byron donne dans l'hyperbole et le fantastique, Shelley propose un théâtre d'imaginaire où euphémismes et litotes règnent. Voir Martin Meisel, *loc. cit.*, p. 169-170.



d'observation central et surélevé. Comme l'avance Jonathan Crary, cette manière de contrôler les modalités de la visite du public peut être associée au concept du fantasmagorique tel que développé par Adorno. Apparu avec l'essor du capitalisme, le fantasmagorique, lorsque appliqué au médium du panorama, cherche à cacher les origines de la production ou les mécanismes d'opération d'un bien de consommation<sup>51</sup>. Ainsi, en jouant avec le parcours des visiteurs et l'éclairage à l'intérieur de la structure, le panorama réussissait à se confondre à la réalité auprès des spectateurs de l'époque qui n'avaient que d'éloges pour l'effet de vastitude de la composition circulaire.

Bien entendu, le caractère défini d'une peinture sur toile, peu importe son format, ne peut imposer une telle expérience, mais Martin put suggérer à ses spectateurs un ordre de lecture de ses compositions grâce aux planches identificatrices de ses catalogues. L'exemple le plus fragrant de cette suggestion se trouve dans le catalogue de *Belshazzar's Feast* (figure 2.12, p. 71). Non seulement les numéros qui identifient les motifs sont placés pêle-mêle à travers la composition, mais une série de flèches les relie en ordre croissant de façon à imposer un sens de lecture de l'œuvre qui commence avec les écritures de Dieu sur le mur (no. 1) et qui se termine avec la tour de Babel (no. 28). Même lorsque les flèches sont absentes, les numéros ne proposent jamais une lecture textuelle de l'œuvre – c'est à dire de gauche à droite, puis de haut en bas – comme c'était le cas dans les planches de West ou celles de Copley. Dans le cas du catalogue de *The Fall of Babylon* (figures 2.17 et 2.18, page suivante), les éléments identifiés suivent un ordre qui accentue l'idée d'une cité grandiose en décadence, thème-clé pour reconstituer la narration de ce récit biblique au sein du tableau : les premiers motifs sont ceux de l'architecture comme la tour de Babel, le temple de Baal et les ponts de Babylone, pour terminer avec l'action violente du récit : le sac de la cité et, enfin, la reine, le roi et les assassins.

---

<sup>51</sup> Jonathan Crary, *loc. cit.*, p. 18-19. Robert Aguirre propose même que, par son architecture semblable à celle du *panopticon* de Bentham, le panorama agit sur la psyché des spectateurs d'une manière similaire à ce qu'avancent les théories de Foucault sur le regard panoptique. Pour plus de détails, voir Robert Aguirre, « Annihilating The Distance: Panoramas and The Conquest of Mexico, 1822-1848 », *Genre*, vol. 35, no. 1 (2002), p. 30-31.



Figure 2.17 (ci-dessus)  
 John Martin  
 Planche du *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Fall of Babylon*  
 Londres  
 1832  
 Royal Institute of British Architects  
 Londres

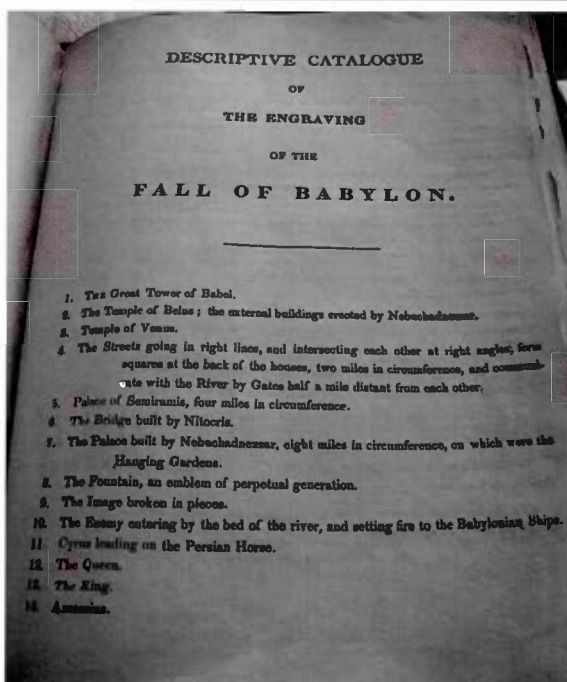


Figure 2.18 (à gauche)  
 Légende du même catalogue

Ainsi, si la distanciation du spectateur face au panorama était physique, nous croyons qu'elle devenait plutôt optique et intellectuelle face à une œuvre de Martin. Pour ce faire, l'artiste avait recours à deux principales stratégies. D'une part, le point de vue adopté dans les peintures et gravures de Martin était toujours peu précis. Rarement nous retrouvons-nous au cœur du récit, comme c'était le cas dans les peintures

d'histoire académiques. Nous observons la composition d'une position éloignée et légèrement surélevée, comme si nous flottions, similairement à la position des spectateurs de panoramas<sup>52</sup>. D'autre part, en produisant de tels catalogues, l'artiste invitait son public à une lecture particulière de ses œuvres en indiquant l'ordre d'observation des motifs auquel nous devons nous soumettre pour mieux apprécier les différents éléments du récit.

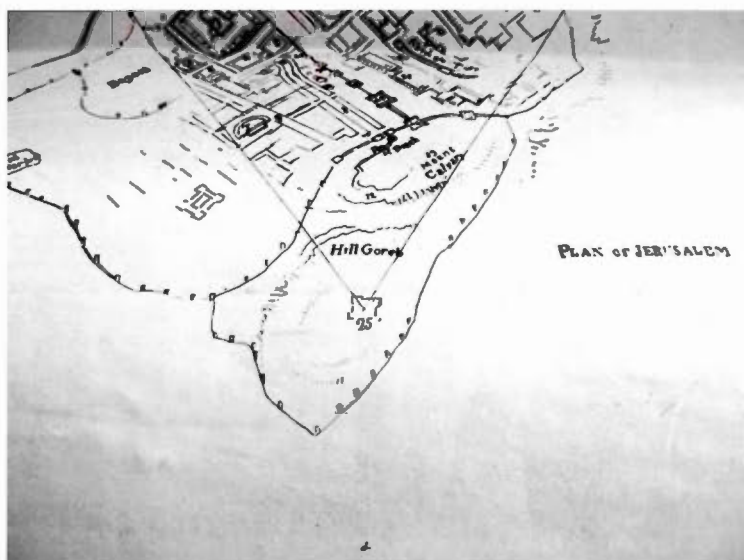


Figure 2.19  
John Martin  
Détail de la planche du Key  
to Mr. Martin's Engraving of  
*The Crucifixion*  
Londres  
F. G. Moon  
1834  
Royal Institute of British  
Architects  
Londres

## 2.7 Les catalogues des panoramas et de John Martin : vers un nouveau rapport texte-image

L'influence exercée par les catalogues sur le comportement et la compréhension du public devant l'œuvre provenait aussi des textes qui y étaient inclus. Généralement, les textes insérés dans les catalogues de Martin pouvaient être divisés en deux genres : explicatif et poétique. Les textes explicatifs sont présents dans pratiquement tous les catalogues à l'étude conçus par Martin. Leur objectif est de présenter l'œuvre, le récit

<sup>52</sup> Jonathan Crary, *loc. cit.*, p. 21-23. Nous devons d'ailleurs souligner l'exception que représentait le catalogue de *The Crucifixion*, où la planche identificatrice était accompagnée d'un plan de la ville de Jérusalem (figure 2.19) sur lequel le point de vue et le champ de vision des spectateurs étaient clairement identifiés. Toutefois, malgré l'identification géographique du point de vue, Martin fut soucieux de situer ce point de vue bien à l'extérieur de la ville, de manière à souligner l'éloignement de l'action.

qui inspira l'artiste et les sources qui l'avaient influencé pour réaliser la composition. Les catalogues produits pour *Belshazzar's Feast*, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* et *The Fall of Nineveh* proposent des textes (rédigés par l'artiste lui-même dans les cas de *Pompeii* et *Nineveh*) qui mettent bien en relief cette volonté d'éclairer le spectateur sur le récit représenté et les choix artistiques de Martin<sup>53</sup>.

Pour le *Descriptive Catalogue* publié afin d'accompagner l'exposition de *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (figure 2.20, page suivante), le texte signé par Martin ouvre en présentant les sources littéraires du récit qui nourrissent l'artiste. Ces sources provenaient autant de l'antiquité que du XIX<sup>e</sup> siècle : nous retrouvons donc dans ce texte des références entre autres aux écrits de Pline le Jeune (v. 61 – v. 112), de Diodore de Sicile (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.) et de Strabon (63 av. J.-C. – 24 ap. J.-C.) ainsi qu'à l'ouvrage archéologique de William Gell (1777-1836) et John P. Gandy (1787-1850) portant sur la cité romaine avant, pendant et après le cataclysme<sup>54</sup>. La seconde partie relate les différents événements qui se déroulèrent durant la fameuse éruption du Vésuve en 79.

*The Fall of Nineveh* était accompagnée en 1828 d'un catalogue qui présentait les principales sources d'inspiration de Martin pour cette composition. En ce qui a trait à la personnalité du personnage de Sardanapale, l'artiste s'inspira de l'ouvrage poétique d'Edwin Atherstone (1788-1872) qui portait sur le même sujet et alla jusqu'à reprendre dans leur intégralité des passages (figures 2.21, page 91) où l'auteur présentait sa conception du mythique roi assyrien.

---

<sup>53</sup> John Martin, *A Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin, Which Gained the Highest Premium At The British Institution in London*, Londres, J. Robins & Co., 1825 (quarante-deuxième édition ; originale : 1821), p. 5-13. Il est important de noter que le catalogue de *Belshazzar's Feast* est le seul à avoir connu plusieurs éditions probablement pour agrémenter l'exposition itinérante organisée par le premier propriétaire de l'œuvre, William Collins. Voir Martin Myrone [dir.], op. cit., p. 101.

<sup>54</sup> John Martin, *A Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii & Herculaneum with Other Pictures, Painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Cobourg, Now Exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly*, Londres, Plummer & Brewis, 1822, p. 3-22.

The letters of Pliny, which by the translation of Melmoth have been read by most of the lovers of antiquity, will no doubt be again perused by those who may desire to view the representation of the subject as delineated; for it is a well known fact, that the more perfectly the circumstances represented in a picture are understood, the greater is the gratification arising from contemplating it; provided that the performance sustain the interest of the historical record.

The artist has much pleasure in here acknowledging the obligations he is under to gentlemen who have visited the spot, and also to the classical and accurate work of Sir W. Gell, and of Mr. J. P. Gandy,\* a work of which he has freely availed himself, and of which, from the variety and extent of information on this interesting subject, he feels that he cannot speak in terms sufficiently expressive of his approbation.

\* "Pompeiana: the Topography, Edifices, and Ornaments of Pompeii. By Sir William Gell, F. R. S. F. S. A. &c. &c. and John P. Gandy, Architect. London, printed for Rodwell and Martin, 1817, 1819."

Figure 2.20

John Martin

Extrait du *Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii & Herculaneum with Other Pictures, Painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Cobourg, Now Exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly*

Londres

Plummer & Brewis

1822

British Library

Londres

Dans un même ordre d'idées, les catalogues accompagnant les panoramas et expositions scientifiques s'appuyaient sur des sources historiques pour mettre de l'avant de l'information similaire. Tout comme Martin, qui mettait l'accent sur l'échelle de l'architecture et des éléments atmosphériques dans ses peintures telles que *The Fall of Nineveh* ou *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, l'ancrage dans le réel des illustrations présentées dans les panoramas passait notamment par l'appui d'historiens classiques. Ainsi, ne sommes-nous pas étonnés de retrouver les noms de Pline le jeune, de Sénèque et de Tacite dans un catalogue publié en 1825 pour accompagner l'exposition de Pompéi au Panorama de Leicester à Londres



(figure 2.22, page suivante)<sup>55</sup>. Il en allait parfois de même pour les catalogues d'expositions scientifiques comme celui publié pour le musée de Bullock : lorsque vient le temps de présenter une girafe naturalisée, le catalogue met en évidence les contradictions présentes dans les écrits des autorités classiques qu'étaient Strabon, Héliodore et Oppien d'Anazarbe<sup>56</sup>. Ces contradictions étaient relevées pour souligner la rareté et l'exotisme de l'animal, de manière à rendre son exposition plus prestigieuse.

Revenons aux catalogues de Martin : il lui arrivait de s'inspirer directement des écrits d'un auteur pour la conception d'une œuvre. Par exemple, l'introduction du catalogue de *The Fall of Nineveh* contient des extraits du poème d'Atherstone, décrivant la cité de Ninive, ainsi que dans les notes identificatrices pour raconter l'invasion qui mena à sa chute<sup>57</sup>. Ces citations nous amènent donc au second genre de texte que Martin insérait dans ses catalogues : les textes poétiques. Martin reprenait entre autres des passages de la Bible lorsque le sujet de ses compositions en était inspiré.

---

<sup>55</sup> Robert Burford, *Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii Representing the Forum, with the Adjoining Edifices, and Surrounding Country Now Exhibiting in the Panorama, Strand; Painted from Drawings Taken on the Spot*, Londres, J. and C. Adlard, 1825, p. 4-5.

<sup>56</sup> William Bullock, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>57</sup> John Martin, *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 6-7.



Of the real character of Sardanapalus nothing is with certainty known ; but with so disgusting a wretch as, by some writers, he is said to have been, neither the poet nor the painter would willingly interfere. From the preface to Mr. ARTHURSTONE'S Poem, the following extract is taken, to show in what light it is wished that this personage should be considered by those whom the poet or the painter would hope to interest in his fate.

"The character of Sardanapalus, as given by most historians, is utterly worthless ; not unfit for the hero of an epic poem only, but even for the monster of the most prosing fable. His recorded actions, however, are inconsistent with the disposition and the qualities attributed to him. We see no creatures half lion and half goat. He may have been effeminate, timid, slothful—but could not also have been bold, decisive, active, and warlike. He may have indulged to excess in sensuality,—but could not have been the drivelling, disgusting, idiotic sensualist: he may have painted his cheeks, and attired himself as a woman,—but must have had within him the energies of a man. The Samson slept in the lap of Dalilah,—

but his locks were not shorn. From the pleasures of wine and love, music and feasting, he arose to lead armies to the battle ;—with desperate valour fought at their head,—three times triumphed ; returned to the banquet,—to love and to wine :—was surprised—hideously routed,—still to the uttermost resisted,—and, when at last totally vanquished, boldly and deliberately put himself to death.

"In the deep obscurity of his history these alleged facts decide the opinion that I form of him.

"The Sardanapalus that I have chosen to exhibit, is a character not unsupported by parts of the incongruous elements left by the historians, and may therefore be not violently objected to by even severe sticklers for historic accuracy : he is of a class with which we may unblamed be allowed to sympathize,—a man of good and evil mingled : one that, in other circumstances, and under wiser tuition, might have been great, and virtuous : whose ungovernable fury might have been a generous enthusiasm—whose all-devouring sensuality might have been ardent, devoted love ;—whose unrelenting tyranny over others might have been stern self-control,—whose implacable resentment against rebellion might have been heroic resistance against oppression. He has within him a fire that, wisely tended, might have given warmth and splendour, and enjoyment ; but which, uncontrolled, becomes a conflagration that consumes him. Such is the character that I have attempted to delineate."

Figures 2.21  
John Martin  
Extrait du *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh*, by John Martin  
Londres  
Plummer & Brewis  
1828  
National Art Library  
Londres

\* Senecæ Quest. Nat. l. 6: c. 1. Tacitus Annal.; l. 15.  
† Plinii Epistolæ, lib. 6, ep. 16 and 20 ; in which the younger Pliny describes the eruption of Vesuvius, and the death of his uncle, the naturalist, which occurred on this occasion.

STRAND.]

A 3

Figure 2.22

Robert Burford, *Extrait du Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii Representing the Forum, with the Adjoining Edifices, and Surrounding Country Now Exhibiting in the Panorama, Strand ; Painted from Drawings Taken on the Spot*, Londres, J. and C. Adlard, 1825. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Ainsi, nous retrouvons de telles citations dans la majorité de ses catalogues. Pour *Belshazzar's Feast*, Martin reprit des extraits des Livres de Daniel et d'Isaïe ; pour *The Fall of Babylon*, des Livres de Jérémie et d'Isaïe ; pour *Joshua Commanding the Sun to*

*Stand Still upon Gibeon*, le Livre de Josué, etc.<sup>58</sup> Notre intérêt pour les insertions poétiques de ces catalogues porte plutôt sur les extraits de poèmes d'auteurs contemporains puisque les spectateurs de l'époque retrouvaient ce même genre d'extraits dans les catalogues scientifiques. Outre les vers d'Atherstone dans le catalogue de *The Fall of Nineveh* et celui de *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, les spectateurs pouvaient admirer les peintures de Martin en lisant les vers de plusieurs autres poètes appréciés à la même époque : l'artiste fit appel aux écrits du révérent Thomas Smart Hughes (1786-1847) pour le catalogue de *Belshazzar's Feast*, à ceux de Lord Byron (figures 2.23, page 94) et de Bernard Barton pour le document imprimé qui présentait la gravure d'après *The Deluge* et, enfin, à ceux de George Croly (1780-1860) et de Robert Montgomery (1807-1855) pour la gravure *The Crucifixion*<sup>59</sup>.

Or, si nous excluons le poème de Bernard Barton et celui de George Croly, aucun de ces extraits poétiques ne servit de source d'inspiration à Martin; aucun de ces extraits ne fut inspiré par l'art de Martin<sup>60</sup>. Certes, les vers cités et l'œuvre de l'artiste partageaient le même sujet, mais Martin insistait sur l'autonomie de son art par rapport à la littérature qu'il insérait dans ses catalogues. Sur la dernière page du catalogue publié pour l'exposition de *The Fall of Nineveh*, Martin écrivit, après la liste d'identification des motifs, le paragraphe suivant :

<sup>58</sup> Voir John Martin, *Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1821, p. 1-2; *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Fall of Babylon*, Londres, 1832, p. 2; [*Descriptive Catalogue of*] *Joshua Commanding the Sun to Stand Still*, s. l., n. d., p. 1.

<sup>59</sup> John Martin, *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 6-7; *A Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii & Herculaneum with Other Pictures, Painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Cobourg, Now Exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly*, Londres, Plummer & Brewis, 1822, p. 21; *Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1821, p. 3-4; *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 4-7; *Key to Mr. Martin's Engraving of The Crucifixion*, Londres, F. G. Moon, 1834, p. 6-10.

<sup>60</sup> Barton aurait écrit son poème après avoir vu la peinture de Martin. Pour plus de détails, voir John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 7. Dans un même ordre d'idées, Martin affirme dans son catalogue de *The Crucifixion* que le poème de Croly fut écrit après que son auteur eût vu une composition de Martin. Voir *Key to Mr. Martin's Engraving of The Crucifixion*, Londres, F. G. Moon, 1834, p. 6.

It is proper however, to prevent misapprehension by stating that the Painting is not intended to be a mere illustration of the Poem; and no one who knows the original genius of Mr. Atherstone will require to be informed, that the Poem is as little an emanation from the Painting. Engaged each in his own line of art, on the same high theme, the society of Mr. Atherstone and Mr. Martin was an interchange merely of encouragement and enthusiasm; from which both, perhaps, reaped some addition to the spirit of their respective performances<sup>61</sup>.

Il y a ici un refus de l'adage horatien de *l'Ut pictura poesis*. Martin, de toute évidence, tira de l'œuvre d'Atherstone une forte influence sur sa manière de représenter la chute de Sardanapale et de son royaume, comme il l'indiqua dans son texte explicatif du catalogue :

Of the real character of Sardanapalus nothing is with certainty known; but with so disgusting a wretch as, by some writers, he is said to have been, neither the poet nor the painter would willingly interfere. From the preface to Mr. Atherstone's Poem, the following extract is taken, to show in what light it is wished that this personage should be considered by those whom the poet or the painter would hope to interest in his fate<sup>62</sup>.

De plus, la présence d'extraits du Livre de Nahum et de références à certains auteurs classiques comme Hérodote vient aussi amoindrir la relation entre le *Fall of Nineveh* d'Atherstone et l'œuvre présentée par le catalogue. Effectivement, Martin réalisa une composition représentant un moment qui n'existait ni dans l'Ancien Testament ni dans les vers du poète britannique<sup>63</sup>. Ce collage de textes, qui proposaient des interprétations différentes du même récit, étioyait l'apparence d'influence de la littérature sur Martin; par le fait même, il pouvait insister sur l'autonomie de sa peinture

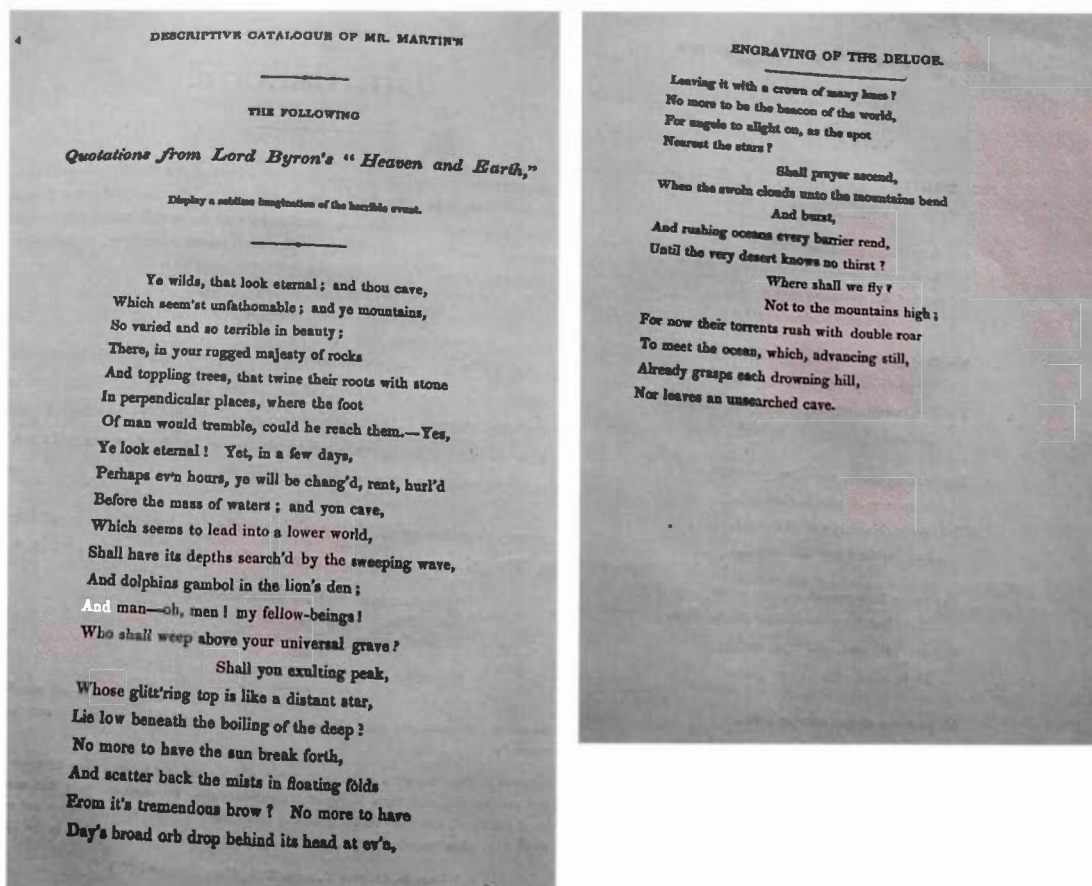
---

<sup>61</sup> Le catalogue de *The Fall of Nineveh* à la British Library possède cet avertissement que n'ont pas les catalogues de la même peinture à la bibliothèque de la Royal Institute of British Architects et à la National Art Library, même si tous les trois exemplaires proviennent de la même édition. Pour plus de détails, voir John Martin, *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 16.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>63</sup> Frederick N. Bohrer, « Inventing Assyria : Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 2 (1998), p. 338.

par rapport à la littérature, une revendication que tout artiste depuis la Renaissance cherchait à défendre. Il allait aussi plus loin en soulignant la relation mutuelle de ces œuvres de différents médiums : l'appréciation de l'une permettait une meilleure compréhension de l'autre, dans une totale réciprocité.



Figures 2.23

John Martin, Extrait du poème « Heaven and Earth » de Lord Byron, tel que cité dans le *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828. Royal Institute of British Architects, Londres.

Certains catalogues de panoramas incluait aussi, parmi leur contenu écrit, de la poésie. Les vers cités dans les documents étaient repris de poètes contemporains et ce, bien souvent sans que ces derniers eurent donné leur consentement à cet emprunt<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 291. C'était aussi le cas des catalogues de Martin : l'artiste, dans à la fin de son catalogue de *The Crucifixion*, admet avoir emprunté les extraits de poèmes sans qu'il demandât la

Ces vers ajoutaient une valeur aux catalogues de panorama représentant des paysages exotiques. Dans le catalogue d'un panorama de 1830, mettant en vedette la jeune ville coloniale de Sydney, nous retrouvons un extrait d'un poème d'Erasmus Darwin, « Visit of Hope to Sydney-Cove, Near Botany-Bay », paru en 1789 dans *The Voyage of Governor Philip to Botany Bay: With an Account of the Establishment of the Colonies of Port Jackson & Norfolk Island*<sup>65</sup>. Le document qui accompagnait le panorama de Florence en 1832 introduisait la description de la ville avec la strophe XLVIII de *Childe Harold* de Byron et, un peu plus loin, des vers attribués à Robert Southey (1774-1843)<sup>66</sup>.

Avec ces insertions poétiques, l'expérience visuelle devenait encore plus intéressante pour les spectateurs qui pouvaient stimuler leur imagination par les mots des poètes les plus populaires de l'époque. Byron, connu pour le caractère épique de sa poésie, devenait donc un outil pour les promoteurs de panoramas afin d'ajouter du sublime à la composition circulaire. La lecture de ces extraits ancrant dans l'imaginaire du public des éléments, voire des mouvements, sur la composition impressionnante quoique statique des panoramas<sup>67</sup>. Pour accompagner le panorama de Sydney, qui mettait en scène une représentation de la colonie permanente de Port-Jackson un an après sa fondation, Burford, le propriétaire et producteur du panorama de Leicester, crut pertinent de citer le poème de Darwin pour suggérer aux spectateurs le développement glorieux que connaîtrait la cité dans l'avenir. Les premiers vers

---

permission aux auteurs respectifs. Voir John Martin, *Key to Mr. Martin's Engraving of The Crucifixion*, Londres, F. G. Moon, 1834, p. 10.

<sup>65</sup> Robert Burford, *Description of a View of the Town of Sydney, New South Wales ; the Harbour of Port Jackson, and Surrounding Country ; Now Exhibiting in the Panorama, Leicester-Square*, Londres, J. and C. Adlard, 1830, p. 3.

<sup>66</sup> Robert Burford, *Description of a View of the City of Florence, and the Surrounding Country, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square*, Londres, T. Brettell, 1832, p. 3-4. Il se pourrait que l'attribution du poème à Southey soit erronée. En effectuant une brève recherche, nous avons constaté que ces mêmes vers apparurent en 1823 dans un recueil de poésie de Samuel Rogers qui célébrait les villes italiennes. Pour plus de détails, voir Samuel Rogers, *Italy. A Poem. Part I*, Londres, John Murray, 1823, p. 132.

<sup>67</sup> Ralph O'Connor explique ce phénomène en prenant en exemple le panorama de Genève, qui citait des extraits de *Childe Harold* où le lac Léman était le théâtre d'une tempête dont seul Byron avait le secret. Or le panorama de Burford représentait Genève et le lac par une journée paisible. Pour plus de détails, voir Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 292-294.

s'attardent au côté sublime de la nature de ce nouveau continent situé aux antipodes de Londres :

Where Sydney Cove her lucid bosom swells,  
Courts her young navies, and the storm repels;  
High on a rock amid the troubled air  
HOPE stood sublime, and wav'd her golden hair;  
Calm'd with her rosy smile the tossing deep,  
And with sweet accents charm'd the winds to sleep;  
To each wild plain she stretch'd her snowy hand,  
High-waving wood, and sea-encircled strand<sup>68</sup>.

Par la suite, le poème fantasme sur ce qu'allait devenir la future métropole australienne en imaginant une ville idéalisée avec ses rues et canaux magnifiques, son architecture monumentale siégeant au cœur d'une nature idyllique et domestiquée par l'homme grâce à l'urbanisation et l'activité portuaire :

"Hear me," she cried, "ye rising Realms! record  
"Time's opening scenes, and Truth's unerring word. —  
"There shall broad streets their stately walls extend,  
"The circus widen, and the crescent bend;  
"There, ray'd from cities o'er the cultur'd land,  
"Shall bright canals, and solid roads expand. —  
"There the proud arch, Colossus-like, bestride  
"Yon glittering streams, and bound the chasing tide;  
"Embellish'd villas crown the landscape-scene,  
"Farms wave with gold, and orchards blush between. —  
"There shall tall spires, and dome-capt towers ascend,  
"And piers and quays their massy structures blend;  
"While with each breeze approaching vessels glide,  
"And northern treasures dance on every tide!"<sup>69</sup>.

Or, bien que l'expansion de la colonie britannique poursuivait son chemin, Sydney était encore une petite bourgade coloniale en 1830, année où fut ouvert le panorama à

---

<sup>68</sup> Robert Burford, *Description of a View of the Town of Sydney, New South Wales ; the Harbour of Port Jackson, and Surrounding Country; Now Exhibiting in the Panorama, Leicester-Square, Londres*, J. and C. Adlard, 1830, p. 3

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 3



Londres. D'ailleurs, le texte descriptif qui suit le poème présentait rapidement la composition du panorama, soit la colonie, la forêt et la chaîne des Blue Mountains en arrière-plan, avant de souligner le succès de l'expansion coloniale des Nouvelles-Galles du Sud, où régnait une économie prospère basée sur l'agriculture et le troc avec les Indigènes<sup>70</sup>. Le village de Sydney, avec près de 13 000 habitants, se transformait rapidement en ville selon le catalogue :

Sydney has latterly begun to assume a much more city-like appearance: many buildings which obstructed the public thoroughfares have been removed, and certain regulations with regard to the new erections strictly enforced; the streets are straight and broad, and although not paved, yet, from the dryness of the climate and the firmness of the ground, they are always in excellent condition; they are well lighted by lamps, placed diagonally at fifty yards apart. The houses are in general substantially built of freestone, or brick plastered, seldom more than two or three stories in height, with verandas to at least one story; the roofs are covered with shingles of iron bark, or cedar. [...] Near the harbour, where the ground is valuable, the buildings are contiguous; but, generally speaking, the better sort of houses are detached, having a small enclosure in front, with a neat geranium hedge, and a large and well-stocked garden behind ; [...].

[...] A subscription for a Theatre has just been completed, and the building commenced, with every prospect, from the advanced state of society, of better success than attended similar attempts made some years back, when, from the various scenes of depravity and insubordination which occurred, the Government was obliged to order the discontinuance of the performances. Horse racing, boxing, and most of what are considered the national sports of England, are indulged in by all classes<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

No colony in the world ever made so rapid a progress towards riches and power as New South Wales: it is scarcely credible that, in the short space of forty years, so great a change should have been wrought: where, at that time, there was not a single European, there are now 60,000 distributed over, and bringing into the highest state of cultivation, a surface of at least 200 square miles: where not a single European animal had been seen, are now 100,000 head of cattle, more than 200,000 sheep, many thousand horses, and numerous other animals for the use and pleasure of those who, at that period, were exiles from their homes, with scarcely the means of subsistence. Roads have been formed in every direction, bridges built, and various manufactures established; the polite as well as the useful arts of Europe have been introduced, and flourish; and the inhabitants, particularly of Sydney, already indulge in those luxuries which attend the highest state of civilization.

Sydney has latterly begun to assume a much more city-like appearance: many buildings which obstructed the public thoroughfares have been removed, and certain regulations with regard to the new erections strictly enforced; the streets are straight and broad, and although not paved, yet, from the dryness of the climate and the firmness of the ground, they are always in excellent condition; they are well lighted by lamps, placed diagonally at fifty yards apart. The houses are in general substantially built of freestone, or brick plastered, seldom more than two or three stories in height, with verandas to at least one story; the roofs are covered with shingles of iron bark, or cedar. The original buildings, which were of the soft wood of the cabbage palm, have long since decayed; indeed, but very few of the earliest brick buildings remain. Near the harbour, where the ground is valuable, the buildings are contiguous; but, generally speaking, the better

sort of houses are detached, having a small enclosure in front, with a neat geranium hedge, and a large and well-stocked garden behind; the doors, interior fittings, and much of the furniture, are of cedar, well polished; and the floors covered with Indian-cane matting, which is preferred to carpeting, on account of its being cooler. The shops are not very numerous, but are decorated with much taste; articles of female apparel and ornament are purchased with avidity; costliness of dress is considered indispensable, and the ladies spare neither pains nor expense in decorating their persons; London and Parisian fashions, made of English or French materials, are eagerly sought; China crapes, India silks, muslins, &c. are much too cheap to be fashionable. The usual out-door dress of the better class of males, and the holiday dress of the lower orders, is a blue jacket, with white waistcoat and trousers; the common dress in summer is white linen, with a straw hat. This sameness is agreeably varied in the streets, by the crews of the various vessels which trade with Sydney: Chinese, Otahetians, South Sea Islanders, Zealanders, &c. are constantly to be seen in the fantastic costume of their different nations.

The number of inhabitants resident in Sydney is between 12 and 13,000; the civil and military officers, merchants, and principal settlers, form a numerous and highly respectable circle of society, among whom the greatest hospitality reigns; dinner and evening parties, balls, &c. being very frequent; exclusive of the balls given by the governor's lady, there are also four grand assemblies given during the year by the Sons of St. George, St. Patrick, St. Andrew, and Bachelors of Sydney. A subscription for a Theatre has just been completed, and the building commenced, with every prospect, from the advanced state of society, of better success than attended similar attempts made some years back, when, from the various scenes of depravity and insubordination which occurred, the Government was obliged to order the discontinuance of the performances. Horse racing, boxing, and most of what are considered the national sports of England, are indulged in by all classes.

Figures 2.24

Robert Burford

Extrait du catalogue *Description of a View of the Town of Sydney, New South Wales; the Harbour of Port Jackson, and Surrounding Country; Now Exhibiting in the Panorama, Leicester-Square*

Londres

J. and C. Adlard

1830

Cette description démontrait bien la volonté de souligner le succès de l'expansion impériale de la Grande-Bretagne, en faisant de Sydney un exemple de succès commercial. Le poème inséré permettait à la fois de souligner la réussite du gouvernement britannique dans les affaires coloniales, mais aussi d'espérer un avenir prospère pour l'Australie. Parmi tous les spectateurs du panorama, ceux qui étaient issus de la gentry et de la bourgeoisie entrepreneuriale pouvaient ainsi projeter ce succès sur la société britannique métropolitaine, forte de son économie libérale et de ses politiques impérialistes. Le poème de Darwin n'était pas cité dans son entièreté dans le catalogue : les quatre derniers vers n'y figuraient pas. Malgré le fait qu'il n'y eût ici aucune incidence sur le sens du poème, cette pratique était courante chez les éditeurs des catalogues qui soumettaient les poèmes à des découpages arbitraires<sup>72</sup>. Ainsi, le caractère fantasmagorique du panorama se déployait dans l'utilisation de la poésie, dont le sens était détourné pour accentuer l'aspect spectaculaire de la composition cyclique<sup>73</sup>.

Les poèmes cités par Martin dans ses catalogues possédaient une fonction similaire. Dans ses catalogues distribués pour annoncer la publication imminente des gravures de *The Deluge* (1828) et de *The Crucifixion* (1834), l'artiste reprend un long passage de *Heaven & Earth* de Byron ainsi que des poèmes de Croly et Montgomery sur le thème de la Crucifixion. Le sujet de représentation avec lequel Martin travailla était tiré de la

---

<sup>72</sup> À cet effet, Ralph O'Connor donne en exemple le catalogue publié en 1833 pour le panorama de Robert Burford montrant les chutes du Niagara où un passage de *Childe Harold* s'extasiant sur le sublime des Alpes est marqué par la présence d'un tiret long. Selon O'Connor, ce signe de ponctuation devait être substitué par « Niagara » dans la tête des spectateurs du panorama qui avaient le catalogue en main. Pour plus de détails, voir Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 298-299.

<sup>73</sup> Iwan Rhys Morus va encore plus loin en affirmant que les effets de spectacle employés à l'époque permettaient de solidifier l'ancrage du panorama dans la réalité scientifique : « Paradoxically, the more successful many of these technologies were at fooling their spectators' eyes into seeing things that were not there, the more successful they were at underwriting their creators' claims to understanding the operation of natural principles. Where idolatrous priests or medieval wizards had tricked their victims' senses in order to mislead them about the nature of reality, scientific showmen misdirected them precisely in order to reveal the true order of things—or so at least the showman's patter went. » Pour plus de détails, voir Iwan R. Morus, « Seeing and Believing Science », *Isis*, vol. 97, no. 1 (Mars 2006), p. 104.

Bible, comme il l'indiqua dans son catalogue qui accompagnait *The Deluge*<sup>74</sup>. Par contre, en incluant un aperçu de l'œuvre du très estimé Byron, le catalogue permettait au public, grâce à la poésie, d'avoir une lecture encore plus riche de l'œuvre de Martin.



Figure 2.25

John Martin, Planche du *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh*, by John Martin, Londres, Plummer & Brewis, 1828. Royal Institute of British Architects, Londres.

D'une certaine manière, ce genre de stratégie pratiquée par l'artiste et, dans une autre mesure, par les panoramas et expositions scientifiques, provoquaient un renversement de l'*Ut pictura poesis*. Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme illustration faisait référence à une image directement inspirée d'un récit alors qu'à l'époque où les entrepreneurs

<sup>74</sup> « In representing the aged Methuselah amidst the horrific scene of inevitable destruction, Mr. Martin strictly adheres to the evidence of Holy Writ ». Voir John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge*, by John Martin, Londres, Plummer & Brewis, 1828, p. 3.

mettaient sur pied des panoramas, où Martin publiait des catalogues pour accompagner ses expositions et où les théâtres montaient de spectaculaires productions des œuvres de Byron, l'image devint un objet culturel autonome pour lequel le texte n'était plus qu'un prétexte<sup>75</sup>.

## 2.8 Conclusion : les panoramas en tant qu'héritiers du *Grand Tour*

Martin s'inscrit dans une tradition artistique en produisant des catalogues descriptifs de ses œuvres d'art, comme certains de ses prédécesseurs et contemporains. Benjamin West, John Singleton Copley, Benjamin Robert Haydon et même Jacques-Louis David eurent recours à de tels imprimés. Généralement, ces documents présentaient brièvement l'œuvre exposée, faisaient la promotion des gravures de ces artistes ou encore justifiaient leurs choix professionnel et artistique. C'était le cas de Haydon, véritable mouton noir du milieu artistique britannique du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ou de David, premier artiste français à organiser une exposition individuelle avec des droits d'entrée.

Les catalogues de Martin partageaient ces mêmes fonctions. Par contre, ils allaient plus loin en proposant une toute nouvelle expérience visuelle, clairement influencée par les panoramas et les expositions populaires. Les connaissances paléontologiques et archéologiques de même que l'urbanisation des villes permirent le développement d'un public plus large qui avait un intérêt pour tout ce qui avait un caractère spectaculaire.

Les œuvres et catalogues de Martin, les expositions scientifiques spectaculaires et les panoramas témoignaient de l'intérêt culturel grandissant du public britannique pour le tourisme virtuel. Cette pratique, qui prit son essor au début du XIX<sup>e</sup> siècle, se définit par l'intérêt que portait le public britannique pour la représentation des contrées lointaines sans toutefois se traduire en voyages à l'étranger<sup>76</sup>. L'objectif était de procurer une sentiment de dépaysement aux spectateurs qui ne pouvaient pas se déplacer : du

---

<sup>75</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 284-285.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 265.

côté de la noblesse, le *Grand Tour* avait perdu de son intérêt avec les bouleversements politiques provoqués par la montée et la chute de Napoléon sur le continent européen; du côté des classes montantes, le tourisme était une activité pratiquement incompatible avec le travail.

Au fur et à mesure que le XIX<sup>e</sup> siècle avançait, l'ancrage du panorama dans l'imaginaire collectif finit par faire de ce terme un référent pour tout paysage grandiose<sup>77</sup>. Sans étonnement, la même chose se produisit avec les peintures de Martin :

Travellers throughout the nineteenth century recalled Martin's name, whether looking at the valley of Kashmir, modern Jerusalem, or the landscape of South Africa or of Australia, with everything from the Mammoth Cave in Kentucky to the amazed crowds witnessing an eclipse in Vienna, to smoke blowing over a village in Central Africa, or the extraordinary geology of the Hebridean Isles being compared to his images<sup>78</sup>.

Ce témoignage démontre à merveille cette assimilation visuelle que firent de nombreux intellectuels anglophones en voyage çà et là dans le monde. Alors qu'auparavant les vastes compositions de Martin et celles réalisées pour les panoramas avaient frappé leur imaginaire, les contrées exotiques qui leur étaient désormais accessibles leur offraient un spectacle des plus grandiose, voire plus grand que nature.

Le rapprochement que cultivait Martin entre son art et le milieu scientifique bourgeois ne s'arrêta pas qu'à la publication de catalogues d'exposition. La rhétorique de l'artiste mettait de l'avant son caractère individualiste qui n'était pas sans rappeler le mythe du *self-made man*, né dans le cercle bourgeois réformiste qui misa sur les sciences appliquées pour diffuser les valeurs libérales. Cette rhétorique sera le cœur de l'argumentation de notre prochain chapitre.

---

<sup>77</sup> Jonathan Crary, *loc. cit.*, p. 16.

<sup>78</sup> Martin Myrone, « John Martin : art, taste and the spectacle of culture » in Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 11.



### CHAPITRE III

#### « *If I had only been an engineer!* »<sup>1</sup> : John Martin et la conception de l'artiste inspirée des sciences appliquées

It is our improved steam-engine that has fought the battles of Europe, and exalted and sustained, through the late tremendous contest, the political greatness of our land. It is the same great power which now enables us to pay the interest of our debt, and to maintain the arduous struggle in which we are still engaged, with the skill and capital of countries less oppressed with taxation... It is to the genius of one man, too, that all this is mainly owing ; and certainly no man ever bestowed such a gift on his kind.

Francis Jeffrey, « Character of Mr Watt », *The Scotsman*,  
Édition du 4 septembre 1819<sup>2</sup>.

En 1816-1817, des soulèvements populaires survinrent à travers la Grande-Bretagne. La réaction de la monarchie et du gouvernement britannique fut brutale, ce qui attira les critiques virulentes d'une certaine frange radicale de la société. Les propos de Leigh Hunt, alors éditeur du séditionnaire *The Examiner* illustrent bien ce mécontentement :

There is not a youth... that ought no to blush at seeing a nation, renowned for every species of literature and gentleness, governed against its will by a junto who neither feel what is English, nor can even talk it. – Reform, Reform, Reform: Petition, – Petition<sup>3</sup>.

La façon dont Hunt attaquait le manque de discernement du prince régent face au caractère anglais n'est pas innocente. Comme l'indique Benedict Anderson, ce fut à

---

<sup>1</sup> John Martin à son fils Leopold, à propos du prestige du métier d'ingénieur : « Oh! my boy, if I had only been an engineer! Hundreds with me would then have been thousands. Instead of benefiting myself and a few only, I should have added to the comfort, prosperity, and health of mankind in general ». Tiré de Leopold Charles Martin, « Reminiscences of John Martin, K. L. », *Newcastle Weekly Chronicle*, Édition du 30 mars 1889.

<sup>2</sup> Francis Jeffrey, « Character of Mr Watt », *The Scotsman*, paru le 4 septembre 1819, p. 203. Cité par Christine MacLeod, *op. cit.*, p. 94-95.

<sup>3</sup> Leigh Hunt, *The Examiner*, publié le 9 mars 1817, cité par Max Adams, *The Firebringers. Art, Science and the struggle for Liberty in Nineteenth-century Britain*, London, Quercus, 2009, p. 111.

l'ère des révolutions que le concept de nation prit forme dans les différents états européens. Un des éléments à la base de la définition du nationalisme à cette époque était la langue commune à une communauté imaginaire<sup>4</sup>.

Cependant, il y avait plus : l'unité parlementaire, qui avait pris forme à la suite de la révolution française et à la montée de Napoléon, s'était à nouveau fragmentée. L'opposition whig fut rejointe par différents réformistes qui cherchaient à changer profondément les choses. Certains, plus radicaux, avaient des aspirations que nous qualifierions aujourd'hui de socialistes, d'autres allaient plus loin en cultivant un rêve républicain. La majorité, plus modérée, se contentait toutefois de demander des réformes sociopolitiques qui laisseraient plus de pouvoir à la bourgeoisie montante<sup>5</sup>. Parmi ces derniers y figuraient les disciples de Jeremy Bentham et ceux d'Adam Smith qui croyaient que des réformes politiques étaient nécessaires pour assurer la pérennité du libre-marché et l'enrichissement de la Grande-Bretagne.

Il y eut, bien entendu, une volonté de forcer les réformes en appelant aux soulèvements populaires, mais les mesures prises par le gouvernement tory pour faire taire l'insatisfaction furent si fortes qu'elles forcèrent les réformistes à changer de stratégie<sup>6</sup>. Les Whigs se mirent alors à répandre un discours de propagande qui s'articula sur la diffusion de la connaissance, plus particulièrement celle des sciences appliquées et du libre-marché.

Bien que John Martin fût partie du même cercle intellectuel que Leigh Hunt, le niveau de son engagement politique était quelque peu flou. L'historien Max Adams propose une lecture engagée de l'artiste, relevant ses liens avec les intellectuels les plus radicaux de sa génération et sa soif de réforme, tant dans la sphère politique que dans le milieu

---

<sup>4</sup> Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Dauzat, Pierre-Emmanuel, Paris, La Découverte, 2002 [1983], p. 77.

<sup>5</sup> Max Adams, *op. cit.*, p. 88-90.

<sup>6</sup> Pour plus de détails sur la mise en place des mouvements réformistes au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Linda Colley, « Whose Nation? Class and National Consciousness in Britain 1750-1830 », *Past & Present*, no. 113 (novembre 1986), p. 103-109.

culturel<sup>7</sup>. Si l'ouvrage révèle des liens tangibles entre Martin et le milieu radical, nous ne pouvons cependant ignorer à quel point Martin était fier de compter parmi sa clientèle les plus éminents personnages de la société :

[...] the earlier works having been purchased by the late Mr. Henry Philip Hope, the Duke of Buckingham, Lord de Tabley, Earl of Durham, Earl Grey, and others; the more recent ones, by the Duke of Sutherland, Prince Albert, and Mr. Scarisbrick – to whose cultivated taste I am as much indebted as to his liberal patronage. The notice and honours I have received from foreign courts arose chiefly from the circulation of my engravings, as only two of my pictures have ever been seen abroad – the "Fall of Nineveh" at Brussels, and the "Deluge" in Paris: the first procured me the large medal of the Exhibition, the Order of Leopold, and my election as a member of the Academy of Antwerp; the second, the gold medal, and a magnificent present of Sèvres from the King of the French<sup>8</sup>.

Même s'il n'était pas ouvertement impliqué dans le milieu réformiste, Martin fut fortement influencé par cette propagande parce qu'il partageait certaines idées avec le mouvement libéral. Le libre-marché était pour lui la seule avenue possible pour un marché de l'art sain et prospère. Par contre, et c'est là où l'intérêt réside selon nous, le véritable tour de force de cet artiste fut de reprendre certaines idées de la propagande whig et de les adapter de manière à faire mousser sa propre carrière. Nous allons donc

---

<sup>7</sup> Concernant la rencontre de Martin et de Hunt, voir Max Adams, *op. cit.*, p. 78. Parmi les différents exemples donnés par Adams, notons-en deux. Premièrement, en 1821, à une époque où George IV était grandement impopulaire à cause de la façon dont son gouvernement étouffa certains soulèvements mais surtout par la manière peu élégante dont il divorça de Caroline de Brunswick, la populaire princesse de Galles. Alors que l'hymne national était interprété durant un concert Martin aurait sifflé en guise de protestation. Voir *ibid.*, p. 153. Deuxièmement, l'auteur relève un témoignage de Charles Macfarlane qui se souvenait d'une soirée chez les Martin où John eut un débat sur les principes de la démocratie avec William Godwin (1756-1836), un des premiers militants radicaux de la Grande-Bretagne. La position plus nuancée qu'avait Godwin, alors plutôt âgé, avait déçu Martin qui se désolait de l'absence éminente de réformes parlementaires. Voir *ibid.*, p. 219-221.

<sup>8</sup> Extrait tiré de la lettre autobiographique qu'envoya Martin à l'*Illustrated London News* qui la fit publier le 17 mars 1849. La lettre fut retranscrite dans une petite plaquette publiée dans le cadre de l'exposition sur Martin qui a eu lieu à la Tate en 2011. Voir John Martin, « Mr. John Martin (To the Editor of the *Illustrated London News*) » in John Martin et Martin Myrone [dir.], *Sketches of My Life*, Londres, Tate, 2011, p. 34-35.

démontrer que Martin empruntait un parcours professionnel influencé par les préceptes du mythe du *self-made man*.

Pour ce faire, nous allons dans un premier temps dédier notre analyse à la diffusion des sciences appliquées grâce à l'espace public bourgeois qui prit de l'expansion à la même époque. Pour mieux mettre de l'avant les valeurs bourgeoises, celle du libre-marché notamment, et pour mieux imprégner les classes ouvrières de ces valeurs, les réformistes utilisèrent la presse abordable et participèrent à la mise sur pieds d'un réseau d'écoles polytechniques, les Mechanics' Institutes, dans les régions ouvrières du pays. Nous nous pencherons également sur la manière dont la bourgeoisie érigea la pratique des sciences appliquées au sommet de la hiérarchie sociale depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : cette époque vit l'apparition de nouvelles sociétés scientifiques qui mirent de l'avant les sciences appliquées et qui firent de certains scientifiques, en particulier les inventeurs et les ingénieurs, de véritable héros nationaux. C'était à partir de ce processus de glorification de ces hommes et de la diffusion de leurs exploits que put naître le mythe du *self-made man*. Pour mieux approfondir ce concept quelque peu abstrait, nous allons nous attarder sur les écrits de Samuel Smiles et sur ses propos concernant les sciences appliquées.

Subséquentement, nous nous attarderons à la figure de John Martin et sa relation particulière avec les sciences appliquées. En plus de fréquenter des lieux de diffusion des sciences, Martin fit publier à ses frais une série de plans d'ingénierie et d'aménagement urbain pour remédier aux problèmes de pollution et de santé publique que connaissait la ville de Londres. Nous verrons que cet artiste, contrairement à ce que plusieurs historiens affirmèrent de lui, mettait de l'avant de tels plans non pas pour des raisons morales ou spirituelles mais pour des raisons économiques. À partir de ces plans, mais aussi de la lettre autobiographique que fit parvenir Martin à l'*Illustrated London News* en 1849, nous expliquerons comment Martin se représentait lui-même en *self-made man* artistique.

### 3.1 L'essor de la bourgeoisie radicale et l'espace public bourgeois

Résumer *Self-Help* de Smiles, best-seller de l'époque victorienne, par l'énorme influence morale et économique que l'ouvrage eut sur la société britannique est somme toute simpliste. Smiles avait été fortement marqué par les réflexions tenues par le milieu bourgeois, plus particulièrement par les réformistes, de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup cherchaient à démontrer la pertinence du libre-marché et de l'éducation grâce à la diffusion des sciences appliquées dans l'avancement de la société anglaise à cette époque industrielle.

La diffusion de l'idéologie bourgeoisie n'aurait eu de résultats notables si ce n'était d'une efficace utilisation de la presse par la bourgeoisie. Dans l'introduction de *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Habermas retrace les origines de l'espace public bourgeois dans l'essor de la presse littéraire. Alors qu'elle était apolitique à ses débuts, cette presse faisait déjà l'objet de débats dans les cafés, des lieux de rencontres dont l'origine était liée à l'urbanisation de la Grande-Bretagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'une certaine façon, ces débats contribuèrent au développement d'une pensée critique et à une façon nouvelle de définir la démocratie grâce à la mixité sociale relative qui y était permise<sup>9</sup>.

En émergeant du reste du peuple, la nouvelle bourgeoisie percevait mieux que jamais sa différence avec les classes ouvrières et chercha, comme l'aristocratie, à représenter son unicité<sup>10</sup>. Ainsi, le journalisme littéraire fut graduellement remplacé par le

---

<sup>9</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, éditions Payot, 1978 [1962], p. 42-45. Bien entendu, les participants aux débats devaient être capables de lire.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 22-25. C'est exactement ce qui disait Eric Hobsbawm : « Tous ceux qui parvenaient à l'aisance financière après avoir connu des débuts modestes (rarement misérables toutefois), ceux, encore plus nombreux, qui, au-dessous d'eux, sortaient du monde du travail et jouaient des coudes pour entrer dans la classe moyenne étaient trop nombreux pour être absorbés; au début, ils ne s'en souciaient d'ailleurs pas (leurs femmes n'y étaient pas toujours aussi indifférentes). Ils se reconnurent de plus en plus – et après 1830 le phénomène fut général – comme une « classe moyenne » et non comme un simple rang intermédiaire de la société. Ils en réclamèrent les droits et les pouvoirs. » Pour plus de détails, voir *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne*. Volume 2. De la révolution industrielle à nos jours, trad. par Michel Janin, Paris, Éditions du Seuil, 1977 [1969], p. 76.

journalisme d'opinion, qui se répandit à travers la société malgré la présence d'une forte censure<sup>11</sup>. La bourgeoisie britannique ne connut jamais de révolution comme ses équivalents sur le continent européen. L'usage qu'elle fit de la presse lui permit cependant de s'imposer et de s'établir en contrepartie à la noblesse<sup>12</sup>.

Rapidement vint l'idée qu'il fallait non seulement médiatiser les valeurs bourgeoises, mais aussi endoctriner les classes ouvrières afin de gagner un poids politique qui fût si important qu'il eût été impossible pour la noblesse à la tête du gouvernement britannique d'ignorer leurs revendications. Ainsi, l'éducation des masses allait être la solution pour faire pression sur l'État afin que les réformes tant attendues fussent mises en branle en plus de permettre d'imposer la culture bourgeoise comme étant la culture de la société britannique en général<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 190. Pour comprendre comment les éditeurs réussissaient à contourner les règles strictes de la censure, voir William St. Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 315-316.

<sup>12</sup> Andrew Hemingway, « Introduction » in Andrew Hemingway & William Vaughan, *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 22. « While it lacked a political organization, however, it had developed forms of discourse that quite clearly represented its interests as a class within the newspaper and magazine press, where liberal influence was predominant ». Pour le tirage des différents périodiques britanniques au XIX<sup>e</sup> siècle, voir William St. Clair, « Appendix 8. Periodicals » in *op. cit.*, p. 572-577.

<sup>13</sup> « For when it came down to it, the aim of bourgeois radicals in seeking to extend access to culture to working-class audiences – as in extending educational opportunities more generally – was effectively the inculcation of middle-class values. [...] The role of culture in establishing and maintaining class hegemony was well understood ». Andrew Hemingway, *loc. cit.*, in Andrew Hemingway et William Vaughan [dir.], *op. cit.*, p. 25.



# Monthly Supplement of THE PENNY MAGAZINE

OF THE

Society for the Diffusion of Useful Knowledge.

March 31 to April 30, 1832.

\* The Penny Magazine will, in most cases, be delivered weekly in the Towns of the United Kingdom, by Booksellers and Newsreaders, to whom Subscribers should address their Orders. It cannot be sent by Post as a Newspaper is, being unstamped. For the convenience of those who, residing in country places, cannot obtain the Publication at regular weekly intervals, the Numbers published during each Month will be stitched together to form a Monthly Part. That this Part may be sold at a convenient and uniform price, a Monthly Supplement, consisting, for the most part, of Abstracts of New Public Works, Abstracts of important Reports of Public Institutions, and of Notices of such New Books as we think right to give a place to in "the Library," will appear with the regular Number on the last Saturday in the Month. The price of the Part, whether consisting of five or of six Numbers, will be Sixpence; each Part will be neatly and strongly done up, in a wrapper. Thus, the annual Expenses of Twelve Parts will be Six Shillings, viz.: Fifty-two Regular Numbers, 4s. 6d.; Twelve Supplements, 1s.; Twelve Wrappers, 6d.—Total, 6s.

## LONDON BRIDGE.

Old London Bridge—the most ancient memorial of English civilization—is nearly pulled down. The Thames now sweeps, "strong without rage," through the five broad arches of the new bridge; and the massive piers and buttresses of the old bridge have been carried away, to form, perhaps, a public ruin in some citizen's pleasure-ground; or to build into the foundations of some humbler structure, of which history will never make mention. Old London Bridge had well done its duty. It had stood for six centuries, the principal means of communication between the city and Southwark. It had been patched and propped, from time to time, as the growing commerce of the great mart of the world required new facilities. Its nineteen narrow arches, not much broader than the windows of some Gothic aisle, had been widened; the chapel, which stood upon one of its piers, had been pulled down; the shops, which ranged on each side of the whole structure, had given way to a modern parapet; and the Southwark gate, upon which the head of many a wretched conspirator had been exposed, no longer frowned upon the multitude who passed across. As these improvements were successively effected, the stories of past ages were gradually deprived of some of their most interesting associations. The processions of kings, the penances of martyrs, the fierce contests of civil warfare, the gorgeous pageantry of the old citizens, were deprived of their most striking memorials. At last the very bridge itself, which used to attract wonders by its patchwork antiquity, was swept away, water-works and all; and in its place stands a magnificent bridge, costing, with the ap-



proaches, nearly two millions sterling, which allows free passage, above and below, to the mighty rush of London commerce.

The engraving, which we have here given, represents the dry arch of the new bridge, which passes over Thames-street. We proceed to offer a few particulars of the entire structure.

The new bridge is built 180 feet higher up the river than the old bridge, by which the steep approach from Fish-street-hill is avoided. The piers were built in coffer-dams, and the first pile was driven on the 15th of March, 1824.

A coffer-dam is a space enclosed in a river by driving piles, of two or three rows, the spaces between the rows being filled up with earth to prevent the admission of the water, when that in the inner enclosure is pumped out. In this coffer-dam the foundations of a pier are laid on the

solid ground. The first coffer-dam of London Bridge having been completed, the first stone was laid on the 27th of April, 1825. The construction of the pier proceeded with great rapidity; and the first arch was keyed in on the 4th of August, 1827. The arches of this bridge being very flat ellipses, it was necessary that the *centres* (upon which the stones and other materials of an arch are supported during the progress of the work) should be particularly strong. Each centre of this bridge consisted of nearly eight hundred tons of timber and iron. The bridge was finally completed on the 31st of July, 1831, having occupied about seven years and a half in its construction. It was opened by the King on the 1st of August. Waterloo Bridge was built in six years; Westminster and Blackfriars in eleven years each.

Vol. I.

G

Figure 3.01

Extrait de l'article « London Bridge » qui fait la description du nouveau London Bridge, qui était alors sur le point d'être inauguré, et les avantages économiques et sociaux qu'il allait procurer à la métropole britannique. Tiré du *Monthly Supplement of the Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, vol. I, no. spécial (mars et avril 1832), p. 1.

L'établissement d'une presse de masse serait la première manière d'éduquer la population. Des magazines comme le *Penny Magazine*, le *Penny Cyclopaedia*, le *Mirror* et *The Examiner* jouèrent ce rôle à leur façon<sup>14</sup>. Les périodiques satyriques abordables comme le *London Satirist and Gazette of Variety* (1837-1844) apparurent aussi durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour défendre les droits de la classe ouvrière. La stratégie des éditeurs de ce dernier magazine était d'attirer l'attention des lecteurs moins éduqués sur les textes revendicateurs intégrant des nouvelles sensationnalistes<sup>15</sup>. Or, ce choix éditorial plaisait peu à la bourgeoisie radicale qui avait l'impression d'atténuer le caractère politique des périodiques même si le fait divers garantissait une plus large diffusion<sup>16</sup>.

D'un autre côté, certains périodiques furent mis en place par des imprimeurs afin d'éduquer les classes ouvrières, sans toutefois chercher à provoquer des soulèvements chez celles-ci. Prenons le cas du *Penny Magazine*, publié par Charles Knight entre 1832 et 1845 et vendu, comme son titre l'indiquait, pour un penny : dès son lancement, le *Penny Magazine* atteignit un tirage à très grande échelle avec près de deux cent mille exemplaires par numéro<sup>17</sup>. Deux raisons expliquaient le rapide succès derrière cette publication : en premier lieu, les technologies d'impression n'avaient jamais été aussi

---

<sup>14</sup> Destiné principalement à une clientèle bourgeoise, *The Examiner* était le plus dispendieux des trois.

<sup>15</sup> Celina Fox, *Graphic Journalism in England During the 1830s and 1840s*, London & New York, Garland Publishing, 1988, p. 174-176.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 188-189. Fox reprend à ce propos un extrait paru dans l'édition du 25 avril 1846 du *Penny Satirist* (1837-1849) : « It now remains to be proved whether the people shall have a cheap press – a penny press – that shall advocate their rights, or whether they shall have to depend on a dear, monopolist press, which shifts its opinions according to the weight of the purse presented for the prostitution of its columns. He is aware his task is a difficult one – that if he introduces too much political, philosophical, or educational matter into his paper, his readers will not be sufficiently numerous to enable him to proceed. If on the other hand, he inserts too much of what is called "light reading", he runs the risk of losing his best and most esteemed supporters. He will do as the "old man with the ass" did: he will try [sic] to please them all – whether with the same, or better, success, remains also to be proved ».

<sup>17</sup> William St. Clair, *op. cit.*, p. 575.

sophistiquées; en second lieu, Knight avait par le biais de la Society for Diffusion of Useful Knowledge développé un réseau de contacts à travers tout le Royaume-Uni<sup>18</sup>.

Son contenu présentait une grande variété d'articles éducatifs sur différents sujets, allant de l'histoire à la géographie, en passant par l'art et les sciences. À travers ces articles, la ligne éditoriale du *Penny Magazine* mettait l'accent sur l'importance de la morale et du libre-marché pour la prospérité de la société :

The whole of the *Penny Magazine* consists of thinly disguised propaganda for Whig reform and political economy, lightly scattered between snippets of encyclopaedic knowledge. Short homilies were extracted from Adam Smith, Wilderspin's *Early Discipline*, or Dr Ure's *Philosophy of Manufactures* on the advantages of frugality and self-education, the dangers of drunkenness and idleness, the degradation of ignorance, the good effects of industry and the virtuous endurance of poverty<sup>19</sup>.

Conséquemment, si certains journaux abordables cherchaient à éveiller une certaine conscience sociopolitique, le *Penny Magazine* de Knight proposait une éducation des masses qui n'allait pas sans l'apprentissage d'un certain contrôle social au grand dam des plus radicaux, qui trouvaient le contenu plutôt inoffensif, voire complaisant avec le gouvernement whig récemment élu<sup>20</sup>. Le *Penny Magazine* était donc un exemple de média qui cherchait à établir l'idéologie bourgeoise comme culture dominante en convainquant le plus grand nombre d'y adhérer.

Afin de mieux captiver l'intérêt des lecteurs de la classe ouvrière, dont la maîtrise de la lecture était rudimentaire, le magazine misait sur la gravure sur bois pour illustrer son

---

<sup>18</sup> Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Oxford & New York, Clarendon Press, 1991, p. 52.

<sup>19</sup> Celina Fox, *op. cit.*, p. 145. Dans un même ordre d'idées, Patricia Anderson note que même les articles scientifiques portant sur des études de la nature étaient imprégnés d'une certaine morale : « For example, the interested reader of articles on natural history and geography was, on occasion, regaled with anecdotes about the "docility" of the Newfoundland dog, the "economical" habits of the Icelandic mice, the parental "solicitude" of storks, the "frugality" of Swedish peasants, and the "temperance" of Lombardy labourers ». Voir *op. cit.*, p. 54.

<sup>20</sup> Celina Fox, *op. cit.*, p. 148-155.

contenu. Parmi les différentes illustrations jointes aux articles se trouvaient des répliques graphiques de tableaux des grands maîtres<sup>21</sup>. Le fait que ces gravures fussent publiées dans un magazine bas de gamme comme le *Penny Magazine* était plus ou moins bien perçu par certains commentateurs de l'époque appartenant aux classes dirigeantes. Ils voyait là un risque de dégradation de la culture britannique, rappelant la fameuse *theory of rubbish* de Michael Thompson, à savoir que la diffusion à l'extrême d'un objet culturel conduit à sa perte de valeur :

Reactionaries hated it. [Samuel] Coleridge believed knowledge would not be diffused but diluted. Thomas Love Peacock derided the Steam Intellect Society, as he called it, for educating thieves; and [Edward] Bulwer-Lytton thought *diffusion* of knowledge all very well, but could not see how the Society might *advance* knowledge. To many members of the aristocracy, the mere idea of popularizing knowledge served only to debase the arts and sciences<sup>22</sup>.

### 3.2 Les Mechanics' Institutes : des pôles régionaux d'éducation scientifique

Parallèlement, la Society for Diffusion of Useful Knowledge fit aussi la promotion des écoles polytechniques, les Mechanics' Institutes, où la classe ouvrière pouvait élargir ses connaissances sur les sciences appliquées et apprendre comment elles pouvaient être utilisées pour contribuer à l'économie britannique<sup>23</sup>. Ces écoles polytechniques, fondées d'abord dans les régions industrielles de la Grande-Bretagne, puisaient leur inspiration dans les centres d'exposition scientifiques de la capitale comme la National Gallery of

---

<sup>21</sup> Patricia Anderson, *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>22</sup> Max Adams, *op. cit.*, p. 241-242. Pour la *theory of rubbish*, voir Jonathan Rose, *The Intellectual Life of British Working Classes*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, p. 70-71. Thompson identifie trois phases à ce processus. Voir aussi la citation de Douglas Jerrold que relève Celina Fox dans sa thèse de doctorat : *op. cit.*, p. 17.

<sup>23</sup> Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 71-72. Concernant l'objectif des créateurs des Mechanics' Institutes, voir William St. Clair, *op. cit.*, p. 260. « The organisers believed that by educating the aristocrats of labour, the natural leaders of the emerging working classes, and by giving them a share of the national reading from which they had been excluded, they would raise the moral level, as well as the economic efficiency, of the nation ».

Practical Science (aussi connue sous le nom d'Adelaide Gallery) apparus à la fin des années 1820.

L'adhésion aux écoles polytechniques requérait une souscription annuelle, donnait accès à la bibliothèque des lieux et permettait la participation aux débats littéraires qui y étaient organisés<sup>24</sup>. Des poètes pouvaient être invités pour alimenter certaines discussions littéraires, mais aucun ouvrage de poètes engagés, comme Lord Byron, ne se retrouvait dans les bibliothèques<sup>25</sup>. Elles contenaient surtout de la littérature populaire et des manuels de perfectionnement pour le travail industriel ou agricole.

Les foules fréquentaient les Mechanics' Institutes pour les expositions scientifiques et industrielles (figure 3.02, page suivante) qui y étaient organisées et destinées principalement aux agriculteurs mais aussi aux ouvriers. Les visiteurs pouvaient admirer des articles qui permettaient d'augmenter l'efficacité du travail ouvrier comme la plus récente machinerie agricole ou pour le textile. Ils avaient aussi la possibilité d'en apprendre davantage sur la manière dont étaient fabriqués les biens issus des premières industries. L'industrie de l'imprimerie occupait également une place importante lors de ces foires. Le fonctionnement des presses pour les textes et les illustrations graphiques était expliqué en découpant tout le processus en étapes et en imprimant sur feuille volante le programme de l'exposition. Ces petits imprimés étaient vendus à prix modiques, tout comme les différents échantillons produits par les machines industrielles. Ces babioles consommées comme des souvenirs agissaient aussi à titre d'outils de promotion pour le capitalisme industriel tel que le favorisait la bourgeoisie<sup>26</sup>.

Ces expositions devaient éduquer moralement les classes ouvrières et masquaient une volonté de les contrôler. Effectivement, les promoteurs bourgeois croyaient qu'en participant aux expositions, les ouvriers investissaient leur argent dans la connaissance

---

<sup>24</sup> William St. Clair, *op. cit.*, p. 260-261.

<sup>25</sup> Martha Vicinus, *The Industrial Muse. A Study of Nineteenth Century British Working-Class Literature*, London, Cromm Helm, 1974, p. 165-166.

<sup>26</sup> Toshio Kusamitsu, « Great Exhibitions before 1851 », *History Workshop*, no. 9 (printemps 1980), p. 79.



et non dans le jeu ou l'alcool comme ils en avaient prétendument l'habitude. Les publications abordables de concert avec ces expositions encourageaient donc les lecteurs à adopter un comportement et un habillement convenables<sup>27</sup>.



Figure 3.02

Samuel Rayner, *Interior of a Mechanics' Institute*, 1839. Lithographie coloriée à la main, imprimée chez Robert Moseley, Derby. Derby Museum and Art Gallery, Derby.

Le contenu scientifique diffusé grâce aux périodiques abordables contribuait à inciter les classes ouvrières à participer à ces expositions régionales. Quant à la valeur scientifique des articles publiés, elle restait plutôt bancal : les éditeurs reprenaient les propos de textes déjà parus ou des passages de livres scientifiques en s'assurant que tout vocabulaire technique le moins précis fût retiré ou rendu sous une forme plus

<sup>27</sup> Ibid., p. 76.



simple<sup>28</sup>. La pratique des sciences était fortement suggérée aux lecteurs grâce à la publication d'articles rédigés par d'autres lecteurs, sans que ces derniers fussent révisés par de véritables scientifiques. Enfin, le contenu scientifique consistait principalement en l'émerveillement devant les phénomènes scientifiques du quotidien, aux dépens des grandes théories qui étaient ignorées, voire méprisées<sup>29</sup>.

Les expositions présentées dans les Mechanics' Institutes réussirent à attirer en grand nombre les membres des classes ouvrières pendant les premières années de leur existence grâce à leur faible coût d'entrée<sup>30</sup>. Toutefois, ces écoles polytechniques étaient une solution plus ou moins bien adaptée à la réalité des ouvriers de l'époque. Progressivement, les ouvriers perdirent intérêt devant ces initiatives, car leur vision de l'éducation ne passait pas nécessairement par l'assimilation des valeurs bourgeoises<sup>31</sup>. La bourgeoisie régionale finit d'une part par fréquenter les bibliothèques destinées à la classe ouvrière<sup>32</sup>; d'autre part, les excursions en train, organisées pour faire la promotion des avantages de ce nouveau moyen de transport, étaient souvent trop coûteuses pour que les ouvriers et paysans pussent en profiter<sup>33</sup>.

Cette gentrification des Mechanics' Institutes et des expositions qui y avaient lieu démontrait bien comment la bourgeoisie reprit possession d'institutions où elle se mettait elle-même en spectacle pour son propre bien, malgré sa volonté d'éduquer les classes ouvrières. Ce désintérêt des classes ouvrières n'était pas sans rappeler celui qui

---

<sup>28</sup> Susan Sheets-Pyenson, « Popular science periodicals in Paris and London: The emergence of a low scientific culture, 1820–1875 », *Annals of Science*, vol. 42, no. 6 (1985), p. 552-553.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 554. À ce propos, Ralph O'Connor explique que peu de grands traités qui marquèrent le milieu scientifique britannique furent publiés dans un format abordable. Voir *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2007, p. 221 pour plus de détails.

<sup>30</sup> Toshio Kusamitsu, *loc. cit.* p. 74-75.

<sup>31</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 224.

<sup>32</sup> William St. Clair, *op. cit.*, p. 355.

<sup>33</sup> Toshio Kusamitsu, *loc. cit.*, p. 82-84.

se répandit parmi la bourgeoisie après que le gouvernement Whig de l'Earl Grey élu en 1832 annonça la mise en place de réformes probourgeoises :

Aucune période de l'histoire britannique n'a été, politiquement et socialement, aussi tendue, aussi troublée que celle qui s'est écoulée entre 1830 et 1845, quand les ouvriers et la classe moyenne, séparément ou ensemble, revendiquaient ce qu'ils tenaient pour des changements fondamentaux. Entre 1829 et 1832, ils exigèrent une réforme parlementaire, les masses en multipliant émeutes et manifestations, les hommes d'affaires en brandissant la menace d'un boycott économique. Après 1832, quand plusieurs revendications des radicaux de la classe moyenne eurent été satisfaites, le mouvement ouvrier se retrouva seul et perdit<sup>34</sup>.

Parmi les Britanniques aux origines humbles qui encouragèrent la mise en place de l'espace public bourgeois par le biais de la diffusion des sciences appliquées et de la connaissance utile, il n'est pas anodin de retrouver John Martin et Samuel Smiles. Chacun, à sa manière, participa à la consolidation de ce système socioéconomique. D'un côté, Martin contribua financièrement à la concrétisation du Royal Panopticon of Science and Art, un organisme similaire à l'Adelaide Gallery en ce qui concernait la diffusion et la promotion de la science auprès des classes ouvrières. Les fonds amassés servirent à la construction d'un bâtiment sur Leicester Square, inauguré après la mort de l'artiste<sup>35</sup>. Quant à Smiles, il défendit le rôle-clé des Mechanics' Institutes durant sa carrière d'éditeur du *Leeds Time* de 1839 à 1845.

Samuel Smiles, vint au monde en 1812 à Haddington en Écosse, alors que la carrière de Martin ne faisait que commencer avec l'exposition de son *Sadak* à la Royal Academy. Après avoir complété une formation de chirurgien à Édimbourg, le futur auteur retourna dans son village natal pour exercer sa profession. Or, la proportion anormalement élevée de médecins dans cette petite bourgade écossaise mit Smiles dans une situation précaire. Ainsi, il s'éloigna de la médecine pour devenir éditeur du

---

<sup>34</sup> Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 70.

<sup>35</sup> Thomas Balston, *John Martin 1789-1954. His Life and Works*, London, Duckworth & Co, 1947, p. 231.

*Leeds Time* en 1838, un journal régional aux tendances radicales<sup>36</sup>. La même année, il publia son premier ouvrage, *Physical Education*, un ouvrage aux réflexions marquées à la fois par les théories d'éducation des penseurs des Lumières que par la phrénologie<sup>37</sup>.



Figure 3.03  
George Reid  
Samuel Smiles  
1877  
Huile sur toile  
64 x 47 cm  
National Portrait Gallery  
Londres

Son rôle dans la presse bourgeoise l'amena à s'intéresser aux Mechanics' Institutes et au potentiel que pouvaient avoir ces petites sociétés des sciences au sein des classes ouvrières du Yorkshire. Durant ses années d'éditeur, il participa activement au fonctionnement du Mechanics' Institute de Leeds. Comme nous l'avons vu plus tôt dans

<sup>36</sup> Kenneth Fielden, « Samuel Smiles and Self-Help », *Victorian Studies*, vol. 12, no. 2 (décembre 1968), p. 167-168.

<sup>37</sup> T. H. E. Travers, « Samuel Smiles and the Origins of "Self-Help": Reform and the New Enlightenment. », *Albion : A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 9, no. 2 (été 1977), p. 165.

ce chapitre, ces institutions qui encourageaient la diffusion de la connaissance des sciences appliquées illustraient bien les préoccupations qu'avaient les bourgeois les plus radicaux pour l'éducation des adultes. À plusieurs reprises, Smiles signa des articles vantant l'éducation de soi, articles qu'il allait reprendre dans la rédaction de son ouvrage phare, *Self-Help*<sup>38</sup>.

La pensée de Smiles et, parallèlement, les raisons pour lesquelles les sciences appliquées, les inventeurs et, plus particulièrement, les ingénieurs devinrent célébrés par la bourgeoisie à travers le mythe du *self-made man* durent leurs origines au changement de pratique que connut les sciences au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'avons vu plus tôt, la presse scientifique abordable ainsi les *Mechanics' Institutes* servirent de courroies de transmission de ce nouveau paradigme de la pratique scientifique qu'était l'application des connaissances acquises durant l'expérimentation.

### 3.3 De la rhétorique philosophique à l'expérimentation scientifique

Tout comme nous l'avons vu pour le milieu des arts dans le premier chapitre de ce mémoire, le milieu scientifique en Grande-Bretagne connut une multiplication des sociétés des sciences avec les changements sociaux apportés par la révolution industrielle. Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la science était diffusée principalement par le biais de *conversazioni* philosophiques où la pratique scientifique était encore inspirée de la connaissance des philosophes antiques<sup>39</sup>.

Il y eut bien entendu une volonté d'adapter le monde scientifique à la nouvelle réalité de l'époque en multipliant, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, les sociétés selon les champs de recherche prisés : ainsi virent le jour le Museum of Economic Geology, les Zoological Gardens, le Royal College of Surgeons et les Kew Gardens<sup>40</sup>. La fondation,

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 162-163.

<sup>39</sup> David M. Knight, « The Scientist as Sage », in *Science in the Romantic Era*, Aldershot, Brookfield, Singapour et Sydney, Ashgate, 1998, p. 23.

<sup>40</sup> Iwan Morus, Simon Schaffer et Jim Secord, « Scientific London », in Fox, Celina [dir.], *London – World City. 1800-1840*, Londres et New Haven, Yale University Press, 1992, p. 134.

l'administration et la fréquentation de ces institutions publiques relevaient alors exclusivement de la noblesse. Le British Museum, probablement la plus connue de ces institutions, était né au XVIII<sup>e</sup> siècle à partir du legs du cabinet de curiosités de Sir Hans Sloane à l'État britannique. Comme dans les autres sociétés scientifiques de l'époque, l'accès était fort restreint, malgré son caractère de musée national : seuls les personnages possédant un titre ou un réseau de connaissances étendu étaient invités aux plus importantes expositions et une présentation vestimentaire convenable était nécessaire<sup>41</sup>.

L'approche scientifique préférée par le milieu britannique de l'époque reposait avant tout sur la transmission de la connaissance classique. Or, à l'approche du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour l'expérimentation et l'observation augmenta. C'est dans ce contexte que fut fondée la Royal Institution en 1799 par le physicien Benjamin Thomson (1753-1814) et quelques autres scientifiques qui avaient à cœur la diffusion des sciences dans toute la société, avec une certaine préférence pour les sciences appliquées<sup>42</sup>. Contrairement à la Royal Society dont l'adhésion était basée sur les privilèges de la noblesse, la Royal Institution acceptait parmi ses membres tous les scientifiques qui pouvaient payer la cotisation annuelle de quatre guinées<sup>43</sup>.

Plusieurs membres de la Royal Society devinrent membres de la Royal Institution parce qu'ils souhaitaient partager leur plus récentes découvertes à travers un plus grand pan

---

<sup>41</sup> Ralph O'Connor, *op. cit.*, p. 218.

<sup>42</sup> Cette volonté nouvelle était mise au premier plan de cette institution, comme nous pouvons le voir avec le deuxième paragraphe de la charte de la Royal Institution : « The two great objects of the Institution being the speedy and general diffusion of the knowledge of all new and useful improvements, in whatever quarter of the world they may originate; and teaching the application of scientific discoveries to the improvement of arts and manufactures in this country, and to the increase of domestic comfort and convenience, these objects will be constantly had [sic] in view, not only in the arrangement and execution of the plan, but also in the future management of the Institution ». Extrait tiré de Henry Bence Jones, *The Royal Institution : its founder and its first professors*, Londres, Longmans, Green, and Co., 1871, p. 121.

<sup>43</sup> Cela dit, ces quatre guinées représentaient une importante somme à l'époque et donc les membres de l'Institution étaient presque tous issus de la noblesse. Pour plus de détails, voir James Hamilton, *London Lights. The Minds that Moved the City that Shook the World, 1805-1851*, London, John Murray, 2007, p. 44.

de la société britannique. Cet intérêt était symptomatique d'un délaissement de la tradition du scientifique philosophe au profit d'une ouverture progressive à l'enseignement des sciences appliquées<sup>44</sup>. Les conférences, comme celles du chimiste Humphrey Davy (1778-1829), engagé par Thomson en 1801, et de l'électrophysicien Michael Faraday (1791-1867) tenues dans le théâtre de la Royal Institution passèrent à l'histoire pour les spectaculaires démonstrations de leurs découvertes en chimie et en physique et les façons d'appliquer ces connaissances pour améliorer le quotidien des Britanniques<sup>45</sup>.

Par leur essence même, les sciences appliquées trouvèrent rapidement leur place au sein de la presse avec laquelle la bourgeoisie consolidait son espace public. Contrairement aux sciences pures et à la recherche fondamentale, les disciplines appliquées participèrent à l'industrialisation du pays grâce aux innovations technologiques qui en découlaient.

---

<sup>44</sup> Notons tout de même que ce changement rencontra une certaine résistance auprès des cercles scientifiques plus conservateurs qui étaient attachés à la tradition classique. Le mathématicien Charles Babbage (1791-1871) avait notamment de fortes revendications contre le milieu scientifique. D'une part, il milita pour un changement de la pratique des mathématiques en Grande-Bretagne, dont la méthode newtonienne accusait un sérieux retard sur celles développées sur le continent européen. Babbage appliqua les méthodes du continent à ses recherches en les combinant à la philosophie utilitariste et libérale. D'autre part, il était probablement l'un des plus critiques envers l'approche classique et élitiste des institutions comme la Royal Society. En 1830, le mathématicien publia *Reflections on the Decline of Science in England and on Some of its Causes*, un ouvrage polémique qui dénonçait le système d'admissibilité de la Society, alors même qu'il en était membre depuis 1816. Pour plus de détails sur le retard que connaissait la pratique des mathématiques en Grande-Bretagne, voir David M. Knight, « "Conquering the Prejudice adopted from the French School of Chemistry": the Science in Britain in Gay-Lussac's Time » in *op. cit.*, p. 110. Pour plus détails sur *Reflections on the Decline of Science in England and Some of its Causes* et la réaction que l'ouvrage provoqua sur la communauté scientifique britannique, voir James Hamilton, *op. cit.*, p. 246-248.

<sup>45</sup> George A. Foote, « Sir Humphry Davy and His Audience at the Royal Institution », *Isis*, vol. 43, no. 1 (avril 1952), p. 7. Les recherches en chimie de Davy permirent entre autres d'améliorer les engrais et, de cette manière, moderniser l'agriculture. Voir aussi Iwan Morus, Simon Schaffer et Jim Secord, *loc. cit.*, p. 135-136.



### 3.4 Le *self-made man* scientifique

Derrière cet intérêt grandissant au XIX<sup>e</sup> siècle pour les ingénieurs et inventeurs, résidait une volonté qu'avaient certains bourgeois réformistes de diffuser les valeurs libérales à travers la société de l'époque, où la noblesse tenait encore une influence politique et économique non négligeables. Pour créer cet intérêt, il fallut trouver de nouveaux héros, différents de ceux déjà célébrés par la société britannique. La Grande-Bretagne, en pleine expansion impériale, puisait ses héros principalement dans la gentry à la tête de son armée. Cet engouement pour l'imagerie militaire était d'ailleurs visible dans la production des peintres de grande envergure, comme Benjamin West et John Singleton Copley, dont les compositions devinrent un puissant véhicule pour le nationalisme britannique naissant<sup>46</sup>.

Ainsi, les figures du général Wolfe, du major Peirson, mais aussi celles des chefs de gouvernements en période de guerre devinrent adulées lorsque héroïsme rimait avec drame. Cependant, l'héroïsation des stratèges militaires atteignit son paroxysme au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec le décès d'Horatio Nelson dans la bataille de Trafalgar en 1805 et, surtout, du retour en 1815 de Arthur Wellesley de la bataille de Waterloo, dont la victoire lui permit d'acquérir le tout premier titre de duc de Wellington. La bourgeoisie réformatrice, grâce à la presse libérale, fit donc des scientifiques et, plus particulièrement, des ingénieurs et inventeurs, des nouveaux héros parce que leurs découvertes et innovations nourrissaient la croissance économique, le libre-marché et l'individualisme, des valeurs de la Grande-Bretagne industrielle et commerciale<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Pour en savoir plus sur l'imagerie militaire en Grande-Bretagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir John Bonehill, *Shows of strength : war and the military in British visual culture, circa 1775-1803*, tome I. Thèse de doctorat, University of Leicester, 2001, 514 p. Sa conclusion (p. 286-302) traite spécifiquement du le nationalisme porté par l'imagerie militaire.

<sup>47</sup> À ce propos, Christine MacLeod propose une analyse intéressante de la transformation en héros que connut l'inventeur de la machine à vapeur James Watt suite à son décès en 1819. Selon MacLeod, les Whigs, grâce à la presse libérale bourgeoise, auraient mis de l'avant les prouesses de l'invention durant les guerres napoléoniennes et les qualités que devait posséder Watt pour concevoir une telle machine. La consécration atteignit son paroxysme lorsqu'une statue à l'honneur de Watt fut érigée dans l'abbaye de Westminster, ce qui fit de lui le premier inventeur à être officiellement célébré par la nation. Pour

Cette glorification des inventeurs eut deux principaux effets sur la société britannique. En premier lieu, elle changea la perception qu'avaient les Britanniques de leur société. Si nous prenons en exemple le cas de la machine à vapeur de Watt (figure 3.04, page suivante), invention phare de la révolution industrielle, celle-ci témoignait de la supériorité du modèle économique et politique de la Grande-Bretagne, où se côtoyaient les libertés individuelles et le libre-marché<sup>48</sup>. Sans étonnement, les institutions de recherches et d'éducation qui adhéraient à ces valeurs étaient liées au monde commercial et industriel : les scientifiques de la London University, par exemple, faisaient la promotion du développement des sciences pour servir le secteur du commerce à Londres parce que l'établissement était financé par l'East India Company<sup>49</sup>. En second lieu, la créativité des inventeurs et le succès qu'elle permettait d'atteindre dans la société industrielle nourrirent le mythe du *self-made man* et participèrent à la redéfinition du concept de génie. Alors que le génie avait sa place dans la philosophie et les arts libéraux, le génie dans les inventions technologiques relevait de l'éducation accessible. Paradoxalement, la rhétorique bourgeoise faisait de cette éducation accessible à la société un élément-clé du triomphe de l'individu : chacun possédait dorénavant la volonté de se donner le moyen de ses ambitions, en mettant de l'avant l'apprentissage et la créativité, de même que la capacité de mettre en application ses idées grâce à la liberté dont profitaient les Britanniques.

---

plus de détails, voir Christine MacLeod, *op. cit.*, p. 91-152. Dans un même optique, voir aussi Anne Secord, « "Be what you would seem to be" : Samuel Smiles, Thomas Edward, and the Making of a Working-Class Scientific Hero », *Science in Context*, vol. 18, nos. 1-2 (mars 2003), p. 147-173.

<sup>48</sup> À ce sujet, les historiens whigs étaient les premiers à souligner dans leurs ouvrages les vertus de leur société et du rôle que joua la machine à vapeur dans l'éveil de la nation commerciale moderne. Pour plus de détails sur ces différents ouvrages, voir Christine MacLeod, *op. cit.*, p. 136-144.

<sup>49</sup> Iwan Morus, Simon Schaffer et Jim Secord, *loc. cit.*, p. 136.



Figure 3.04  
Modèle de machine à vapeur  
Boulton & Watt conçue par  
James Watt en 1786 tel  
qu'exposé au  
National Museum of  
Scotland  
Édimbourg

L'idée de l'individu pleinement capable d'accomplir de grandes choses, couplée aux principes du libéralisme classique, permit le développement du mythe du *self-made man*. Bien qu'il s'agissait d'un mythe, rapidement il fut perçu comme vérité par les observateurs de l'époque, autant dans le domaine des sciences que celui des affaires<sup>50</sup>. Le *self-made man* était un modèle à suivre pour tous : la preuve, selon la bourgeoisie, résidait dans la fortune des ingénieurs de cette époque, qui leur permirent d'acquérir des terres et une réputation convenable :

Whether titled or not, many nineteenth-century engineers acquired substantial wealth from their professional practice, and this assisted materially in endorsing their social prestige as gentlemen who had arrived on the threshold of gentility<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> « [There] were sufficient well-publicized though exceptional cases of very rich manufacturers or industrialists, some of whom had risen from relative poverty, to give the impression to contemporaries that this form of business could and commonly did generate massive personal fortunes. » Pour plus de détails, voir Stana Nenadic, « Businessmen, the Urban Middle-Classes, and the 'Dominance' of Manufacturers in Nineteenth-Century England », *The Economic History Review*, New Series, vol. 44, no. 1 (février 1991), p. 75-76.

<sup>51</sup> R. A. Buchanan, « Gentlemen Engineers: The Making of a Profession », *Victorian Studies*, vol. 26, no. 4 (été 1983), p. 424.

Ce mythe, dont l'embryon se forma avec la révolution industrielle vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, devint un lieu commun avec la publication de *Self-Help* de Samuel Smiles<sup>52</sup>. Publié en 1859, *Self-Help* fut le premier best-seller de Smiles et fut suivi par d'autres ouvrages sur des thèmes semblables, tous au titre simple mais évocateur, avec une certaine visée moralisatrice typique du mouvement victorien : *Character* (1871), *Thrift* (1875), *Duty* (1880) et *Life and Labour* (1887), sans compter les différentes biographies – dont sa propre *Autobiography* parue en 1905 – avec lesquelles l'auteur chercha à représenter des héros qui avaient su modeler leur propre succès<sup>53</sup>. De tous ses livres, *Self-Help* fut probablement celui qui eut le plus grand retentissement au sein de la société victorienne de l'époque et de l'Europe en général<sup>54</sup>.

L'objectif de cet ouvrage était de présenter les vertus de l'éducation de soi sur la condition individuelle et sur la société en générale<sup>55</sup>. *Self-Help* propose à la fois des réflexions concises sur des traits de caractère et des attitudes propices au succès, illustrées par des *exempla* mettant en vedette des personnalités connues de l'époque. Ainsi, pour le chapitre « Application and Perseverance », Smiles cherche à démontrer que le succès le plus spectaculaire trouve ses origines dans les qualités les plus simples et efficaces dans le milieu professionnel, à savoir l'attention aux détails et la persévérance. Puis, il présente brièvement les cas de scientifiques qui firent preuve de ces qualités en citant çà et là des aphorismes et proverbes populaires<sup>56</sup>. Les noms d'Isaac Newton et du temps qu'il passa à réfléchir avant de concevoir ses théories, du Premier ministre Robert Peel qui se pratiqua depuis l'enfance à réciter à voix haute des sermons du dimanche, ou encore de George Stephenson et de James Watt qui

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>53</sup> À ce titre, voir Anne Secord, *loc. cit.*, p. 147-173.

<sup>54</sup> Fielden affirme que l'ouvrage avait atteint les 250 000 copies vendues en 1905 et avait été traduit dans une multitude de langues européennes, telles que l'albanien. Voir Kenneth Fielden, *op. cit.*, p. 158.

<sup>55</sup> Samuel Smiles, *Self-Help. With Illustrations of Conduct and Perseverance*, Londres, John Murray, 1907 [1859], p. x-xii.

<sup>56</sup> « Application and Perseverance », in *ibid.*, p. 111-138.

travaillèrent pendant des décennies à perfectionner leurs inventions sont autant d'exemples que l'auteur crut bon de relever pour appuyer son propos.

Cette construction des réflexions de Smiles se répète au fil des chapitres selon les thèmes abordés. Alliant des idées sérieuses à des anecdotes simples et des citations parfois divertissantes, *Self-Help* pouvait se lire de la même manière que la Bible : il est possible d'ouvrir le livre de façon aléatoire et de lire un quelconque passage pour s'imprégner rapidement et efficacement des idéaux moraux promus par l'auteur, démontrant ainsi une volonté de charmer un lectorat vaste qui pouvait rechercher les passages qui étaient susceptibles de lui plaire<sup>57</sup>.

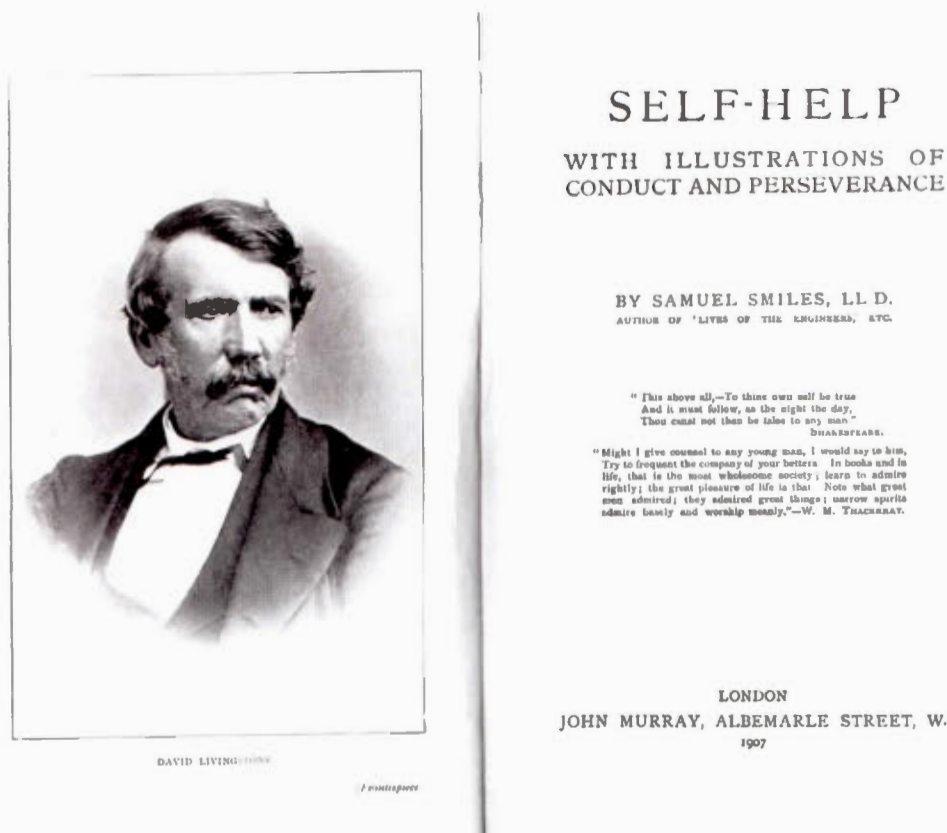


Figure 3.05  
Frontispice et page-titre de l'édition de 1907 de *Self-Help* de Samuel Smiles, publié chez John Murray, Londres.

<sup>57</sup> Kenneth Fielden, *loc. cit.*, p. 158-159.

Le cheminement intellectuel dont fit preuve Samuel Smiles dans l'élaboration du concept de *Self-Help* puisait son inspiration à la fois dans ses convictions morales et religieuses et sa soif de réformes politiques<sup>58</sup>. En outre, sa formation en médecine lui aurait aussi permis d'inculquer dans ses réflexions des notions de phrénologie, très en vogue à l'époque<sup>59</sup>. Là où l'argumentation de Smiles semble paradoxale, c'est dans la relation particulière qui liait ses revendications d'accès à l'éducation universelle et son adhésion au libre-marché. Effectivement, Smiles était empreint d'un certain idéal démocratique et considérait que tout individu avait des aptitudes à l'apprentissage<sup>60</sup>. En même temps, la conception du libre-marché, intrinsèque au libéralisme classique, était entendue différemment à l'époque victorienne. Smiles croyait que l'État pouvait intervenir dans certains champs afin d'assurer à l'individu des pleines libertés, une pensée somme toute similaire à celle d'Adam Smith ou de John Stuart Mill<sup>61</sup>.

Pour revenir à *Self-Help*, Smiles, dans son ouvrage, présentait une panoplie de personnages du XIX<sup>e</sup> siècle qui obtinrent du succès grâce à leur volonté d'améliorer leur propre condition sociale. Néanmoins, il accorda dans ses écrits une place privilégiée aux ingénieurs et inventeurs. Déjà, l'auteur affirmait qu'ils étaient la cause de l'avancement majeur des civilisations :

Inventors have set in motion some of the greatest industries of the world. To them society owes many of its chief necessities, comforts, and luxuries; and by their genius and labour daily life has been rendered in all respects more easy as well as enjoyable. Our food, our clothing, the furniture of our homes, the glass which admits the light to our dwellings at the same time that it excludes the cold, the gas which illuminates our streets, our means of locomotion by land and by sea, the tools by which our various articles of necessity and

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 167-168, T. H. E. Travers, *loc. cit.*, p. 161-163

<sup>59</sup> C'était particulièrement le cas pour un de ses premiers ouvrages, *Physical Education; or, the Nurture and Management of Children, founded on the study of thei Nature and Constitution*, publié en 1838. Pour plus de détails sur Smiles et la phrénologie, voir *ibid.*, p. 168-170.

<sup>60</sup> Kenneth Fielden, *loc. cit.*, p. 167.

<sup>61</sup> T. H. E. Travers, *loc. cit.*, p. 179-180.



luxury are fabricated, have been the result of the labour and ingenuity of many men and many minds. Mankind at large are all the happier for such inventions, and are every day reaping the benefit of them in an increase of individual well-being as well as of public enjoyment<sup>62</sup>.

Bien qu'il démontrât à plusieurs reprises un respect certain envers les sciences pures, comme l'illustrent ses anecdotes sur Newton au sein de l'argumentation de *Self-Help*, ce type de science n'était pas celui que Smiles célébrait le plus, comme le démontre l'extrait précédent. De tels passages cherchaient plutôt à susciter l'admiration des lecteurs envers l'ingéniosité de ces scientifiques grâce à l'application de leurs innovations dans le quotidien des lecteurs.

Les éloges de Smiles envers les ingénieurs et inventeurs comme James Watt et George Stephenson permettent de cerner la définition du *self-made man* selon le prolifique auteur écossais. À propos de Watt, il soulignait l'intérêt de l'homme pour les mathématiques et la physique mécanique depuis son enfance ainsi que son assiduité et sa persévérance dans son travail<sup>63</sup>. Quant à Stephenson, *Self-Help* notait le travail de l'homme, mathématicien autodidacte, qui étudia sans relâche alors qu'il travaillait comme machiniste<sup>64</sup>. Or, le plus grand hommage que put faire Samuel Smiles aux ingénieurs fut sa série d'ouvrages soulignant leurs vies et leurs travaux. Publié dès 1862, les cinq volumes des *Lives of the Engineers* démontraient l'importance donnée aux sciences appliquées par la bourgeoisie britannique du XIX<sup>e</sup> siècle. Encore une fois, les mêmes valeurs qui avaient motivé Smiles pour la publication de *Self-Help* se retrouvaient dans les *Lives of the Engineers*<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Samuel Smiles, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>65</sup> « One of the most remarkable things about Engineering in England is, that its principal achievements have been accomplished, not by natural philosophers nor by mathematicians, but by men of humble station, for the most part self-educated ». Voir Samuel Smiles, *Lives of the Engineers*, volume I, Londres, William Clowes and Sons, 1874 [1862], p. xi.

Par ses écrits, Samuel Smiles put cristalliser la définition du concept du *self-made man* alors que la presse bourgeoise en faisait déjà la promotion afin de répandre les valeurs du libre-marché au sein de la bourgeoisie et, espéraient-ils aussi, parmi les classes ouvrières. Comme nous l'avons précédemment indiqué, les sciences appliquées devinrent l'outil de promotion, pour ne pas dire de propagande, de la bourgeoisie réformiste.

### 3.5 John Martin et ses projets d'aménagement urbain

John Martin eut une carrière plutôt instable avec des moments de gloire et de fortune et d'autres, de misère et de précarité. Si sa position professionnelle à l'extérieur du cercle académique ne lui avait pas toujours permis de gagner en visibilité, la principale raison pour laquelle cet artiste eut une vie professionnelle en dents de scie était l'investissement majeur qu'il fit dans plusieurs projets scientifiques qui allaient s'avérer, au final, peu fructueux.

Martin cultiva un intérêt certain pour la science et l'ingénierie qui alla plus loin que la représentation de motifs architecturaux et urbanistiques dans ses œuvres. À plusieurs reprises, l'artiste participa au bon fonctionnement de certaines institutions scientifiques. Lorsqu'il commença à exposer à l'extérieur des lieux plus traditionnels de diffusion des arts, il choisit notamment la National Gallery of Practical Science (aussi appelée l'Adelaide Gallery) en 1833<sup>66</sup>.

Martin ne se contenta pas seulement de côtoyer le monde des sciences, mais projeta même d'en tirer profit en s'y impliquant professionnellement. Son intérêt pour la science et l'ingénierie se manifesta surtout dans les plans d'inventions et d'aménagement urbain qu'il réalisa parallèlement à sa carrière artistique. Entre 1828 et 1850, Martin en produisit quinze, dont certains firent l'objet d'une réimpression<sup>67</sup>. Parmi ceux-ci, quelques-uns consistaient en des propositions de mécanismes ou d'inventions

<sup>66</sup> Thomas Balston, *op. cit.*, p. 145-146.

<sup>67</sup> Pour la liste des plans imprimés, voir l'Annexe de Balston, *in ibid.*, p. 271-272.

qui permettraient à certains secteurs industriels d'améliorer leur efficacité. Prenons par exemple le catalogue *Outlines of Several New Inventions for Maritime and Inland Purposes*, imprimé en 1829<sup>68</sup>. Malgré les faibles probabilités de réalisation d'un navire à l'armature en fer souple (« Plan I » – figure 3.06) ou celles d'un bateau à vapeur propulsé par un safran qui bougerait comme la nageoire caudale d'un poisson (« Plan II »), l'artiste tenait à partager ses idées afin d'améliorer le transport maritime qui était d'une importance majeure pour l'économie et la défense du Royaume-Uni et ses colonies<sup>69</sup>.



Figure 3.06

John Martin, « Shipping », 1829. Planche tirée de *Outlines of Several New Inventions for Maritime and Inland Purposes*, Londres. Imprimé par Plummer & Brewis (non publié). British Library, Londres.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 271. Ce catalogue n'a pas été publié. L'exemplaire consulté à la British Library était incomplet. Seules les quinze premières pages sur vingt-deux et les huit premières planches sur neuf y figurent.

<sup>69</sup> John Martin, *Outlines of Several New Inventions for Maritime and Inland Purposes*, Londres. Imprimé par Plummer & Brewis (non publié), 1829, p. 1 et 4-5. Le reste du catalogue propose entre autres des idées pour améliorer le balisage pour rendre la navigation de nuit plus sécuritaire (« Plan IV »), un système de ventilation perfectionné pour mieux aérer les mines de charbon (« Plan V ») ainsi qu'une proposition pour assurer une distribution d'eau de qualité adéquate dans la métropole londonienne (« Plan VI »).

Ce fut d'ailleurs cette préoccupation pour l'efficacité économique qui motiva Martin à se concentrer principalement sur des propositions d'aménagement urbain. Mis à part deux plans qui portaient sur la ventilation des mines de charbon, un sur la mise en place d'un réseau de chemins de fer intra-urbain (figure 3.07, page suivante) et un sur l'irrigation des terres, les plans de Martin proposaient d'installer à travers Londres un système d'aqueducs et d'égouts. À l'époque, l'eau qui était puisée pour les habitants de Londres provenait de la Tamise malgré le fait que celle-ci fût aussi le lieu où les déchets étaient rejetés. D'une part, Martin proposait donc de faire dévier la rivière Colne, un affluent de la Tamise qui se situe en amont de Londres, pour approvisionner la capitale. D'autre part, il faisait la suggestion de construire des digues le long de la Tamise en secteur urbain, sous lesquelles d'immenses collecteurs recueilleraient le contenu des égouts de la ville<sup>70</sup>.

Plusieurs auteurs qui ont écrit sur Martin ont avancé qu'il y avait dans l'initiative de l'artiste certaines aspirations morales propres à l'époque victorienne et au mouvement millénariste qui subsistait chez certains de ses contemporains<sup>71</sup>. Or, pour reprendre le raisonnement de Lars Kokkonen, jamais Martin n'eut de références bibliques dans ses propos et ne fit non plus quelconque appel à la morale de la société pour défendre ses plans<sup>72</sup>. L'artiste, bien au contraire, faisait preuve d'une approche positive devant la situation commerciale et industrielle de la Grande-Bretagne :

In fact, London for [Martin] was not a wicked Babylon in need of moral and spiritual purification; rather, it was the "greatest metropolis in the world" and "the most wealthy, civilized, and enterprising city in the world". Britain was not "a decadent civilization engaged in wordly

---

<sup>70</sup> John Martin, *Reprint of Report of the Committee Appointed to Take into Consideration Mr. Martin's Plan for Rescuing the River Thames from Every Species of Pollution*, Londres, 1836, p. 3-10.

<sup>71</sup> Lars Kokkonen, *John Martin (1789-1854) and the mechanics of making art in a commercial nation*, Thèse de doctorat, New York, CUNY, 2010, p. 134-135. Concernant le millénarisme dans l'art de Martin, il y aurait probablement quelques influences de ce mouvement dans le triptyque du *Last Judgement* réalisé par l'artiste à la fin de sa vie. Or, les écrits les plus récents sur l'artiste font preuve de prudence quant à ses préoccupations spirituelles. Pour plus de détails, voir Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 182-183.

<sup>72</sup> Lars Kokkonen, « The Prophet Motive? John Martin as a Civil Engineer », *in ibid.*, p. 35.

pursuits"; on the contrary, it was a "noble country" and "a great commercial nation". The Thames was not sacred and off limits to commercial exploitation; instead, it was "the great highway to the Metropolis", "the greatest commercial river in the world", and "the fountain of commerce"<sup>73</sup>.



Figure 3.07

D'après un dessin de John Martin, « Plan of the London Connecting Railway & Railway Transit along both Banks of the Thames », 1845. Lithographie, 38,2 x 78,2 cm. Collection Michael J. Campbell.

Ces propos ont été ignorés par la majorité des auteurs qui se sont penchés sur les plans de Martin pour plutôt les associer au millénarisme et à ceux qui faisaient le rapprochement entre la capitale britannique et la mythique et décadente Babylone<sup>74</sup>. En fait, les préoccupations de Martin, outre celles qui étaient d'ordre hygiénique et

<sup>73</sup> Lars Kokkonen, *loc. cit.*, p. 36.

<sup>74</sup> Il se peut que le lien entre cette vision de la capitale britannique en Babylone décadente et John Martin soit né dans une interprétation extrapolée de témoignages que firent des visiteurs de Londres. Max Adams, par exemple, cite le poète américain Ralph Waldo Emerson qui décrit le West End comme les œuvres de Martin qui mettaient en scène la capitale assyrienne. Or, ce n'était pas Martin qui fit cette comparaison. Pour plus de détails, voir Max Adams, *op. cit.*, p. 232-235.



sanitaire, qui le motivèrent à élaborer de telles propositions pendant une vingtaine d'années, étaient principalement économiques. D'abord, l'artiste croyait que la réalisation de tels plans permettrait de créer des emplois lorsque viendrait le temps d'ériger les infrastructures nécessaires. Martin faisait même le pari que l'embauche de ces ouvriers serait moins coûteuse pour l'État que le financement des *Poor Laws*<sup>75</sup>. Ensuite, l'artiste prévoyait récupérer les résidus des égouts pour en faire de l'engrais et, ainsi, améliorer l'efficacité de l'agriculture en Grande-Bretagne. Certains de ses plans d'ailleurs suggéraient d'appliquer les projets au reste de la nation une fois qu'ils eurent prouvé leur succès à Londres<sup>76</sup>. Enfin, Martin espérait faire des profits si les différents projets se concrétisaient<sup>77</sup>.

Malheureusement pour Martin, le gouvernement britannique décida d'ignorer ses propositions, jugées trop coûteuses<sup>78</sup>. Cela dit, Martin n'hésitait pas à faire la promotion de ses projets auprès du Parlement et surtout, à diffuser le fait qu'il avait des appuis. En 1836 fut publié un fascicule qui contenait le rapport d'un comité citoyen qui avait étudié les projets de Martin et qui lui avait donné son appui. En plus du nom des membres du comité, le document contient une retranscription d'une lettre que l'Institute of British Architects lui avait envoyée pour donner à l'artiste son approbation<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

<sup>77</sup> À cet effet, Martin fonda deux compagnies qui avaient le potentiel d'accompagner le gouvernement dans de tels projets s'ils venaient à être mis en branle, soit la Thames Improvement Company en 1836 et, lorsque cette dernière n'arriva pas à obtenir les fonds nécessaires, la Metropolitan Sewage Manure Company en 1846. Pour plus de détails, voir Kokkonen, chap. 3, p. 153-155 et p. 160.

<sup>78</sup> Le seul moment où le gouvernement consentit à appuyer Martin fut en 1846 en appuyant la Metropolitan Sewage Manure Company. Cette compagnie que Martin fonda fut chargée de construire un réservoir d'égout. Le projet n'aboutirait jamais à cause de conflits internes qui vouèrent ce projet à une mort précoste. Voir Charles-François Mathis, *In nature we trust : les paysages anglais à l'ère industrielle*, Paris, PUPS, 2010, p. 208-209.

<sup>79</sup> John Martin, *Reprint of Report of the Committee Appointed to Take into Consideration Mr. Martin's Plan for Rescuing the River Thames from Every Species of Pollution*, Londres, 1836, p. 20.



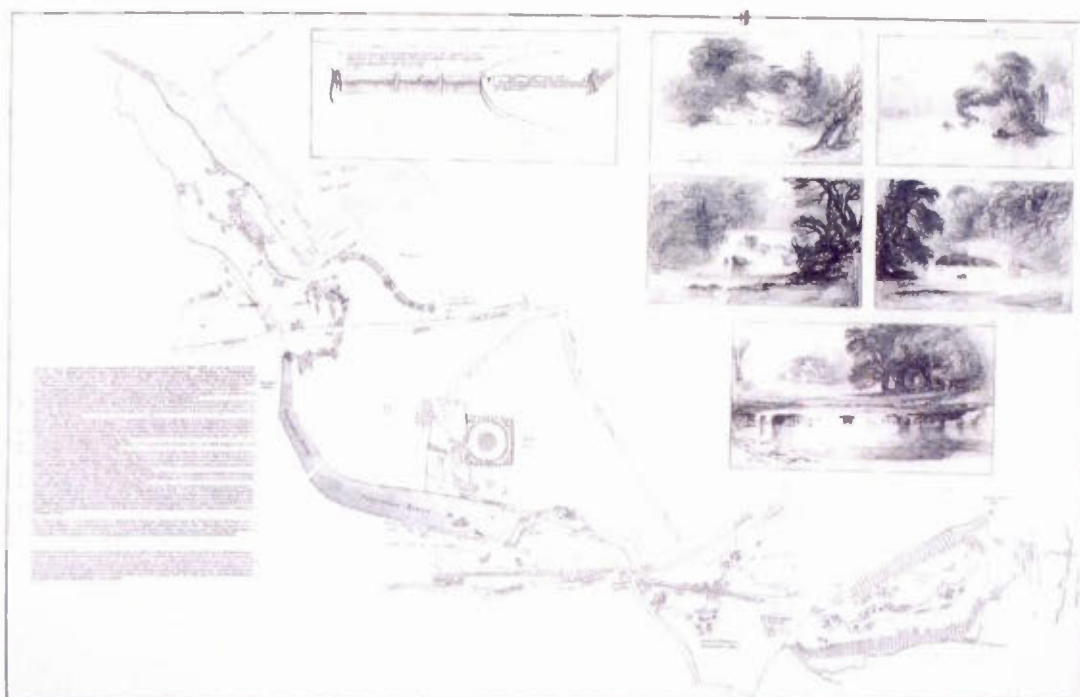


Figure 3.08

John Martin, « A Plan of Hyde Park, Green Park and St James's Park, showing the proposed canal, together with insets depicting views in the parks after the improvements have been completed », 1828. Lithographie, 47 x 69 cm. London Metropolitan Archives, Londres.

Si Martin, par le biais de ses plans et de ses témoignages en commission d'étude sur la question des égouts, pouvait appeler à l'intervention de l'État, il restait toutefois attaché à l'idée d'un libre-marché dans le domaine des arts. Étonnamment, cette position n'était nullement perçue comme contradictoire ni à l'époque de Martin ni selon Adam Smith. Ce dernier croyait que l'État avait un rôle à jouer au sein de la société, aussi petit fût-il, dans l'éducation, la justice et la défense ainsi que dans la réalisation de travaux publics considérés trop coûteux pour des individus seuls ou des petits groupes d'individus<sup>80</sup>. De plus, la situation urbanistique de Londres que connaissait Martin était celle d'un monopole défendu par huit compagnies d'approvisionnement en eau qui la puisaient

<sup>80</sup> Neil De Marchi et Jonathan A. Green, « Adam Smith and Private Provision of The Arts », *History of Political Economy*, vol. 37, no. 3 (2005), p. 433. Pour plus de détails, voir Adam Smith, *An Inquiry Into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, volume III, Paris, James Decker, 1801, p. 308-309.

directement de la Tamise alors très polluée<sup>81</sup>. Ce genre de paradoxe n'est pas sans rappeler celui de Smiles et de ses convictions sur l'accès à l'éducation et le libre-marché. Autant chez Martin, que Smiles ou Smith, dans le cas où l'État était appelé à intervenir, il devait le faire si et seulement si cette intervention améliorerait l'application du libéralisme.

### 3.6 Le *self-made man* artistique

Les propositions d'aménagement urbain de Martin avaient été conçues de manière à améliorer l'efficacité de la nation britannique et, par le fait même, stimuler l'économie, en industrialisant l'agriculture et en offrant du travail à la classe ouvrière à une époque marquée par le paupérisme. Martin et ceux qui l'appuyèrent dans ses démarches d'ingénierie tenaient à appliquer le modèle du *self-made man* à la société entière. Cela dit, l'artiste appliquait aussi ces principes issus de la science et du libéralisme à sa carrière artistique.

Avec volonté, Martin défendit sa vision des arts lors du Select Committee on Arts and Manufacture de 1835-1836. Nous avons mentionné dans le premier chapitre que cette commission parlementaire fut le point de départ de la fin de la primauté académique. Les mesures politiques prises par le gouvernement britannique par la suite encourageaient une certaine démocratisation des arts<sup>82</sup>. Martin, comme plusieurs autres

---

<sup>81</sup> Lars Kokkonen, « Commentary: Excerpts from Mr. John Martin's Plan for Supplying with Pure Water the Cities of London and Westminster, and of Materially Improving and Beautifying the Western Parts of the Metropolis, 1828. » *International journal of epidemiology*, vol. 42, no. 6 (2013), p. 1585. Son premier plan d'aménagement, publié en 1828, laisse croire que Martin avait été fortement influencé par James Weale, qui avait attaqué ce monopole de l'eau.

<sup>82</sup> Bien que timide dans les années qui suivirent le Select Committee, ce processus de démocratisation des arts allait s'accélérer à la suite de l'Exposition universelle de 1851 et de la fondation du South Kensington Museum (aujourd'hui Victoria & Albert Museum) l'année suivante. Pour la diminution de l'influence de la Royal Academy après le Select Committee on Arts and Manufacture, voir Holger Hock, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, Clarendon Oxford University Press, 2003, p. 303-307. Pour plus de détails sur la démocratisation des arts en Grande-Bretagne, voir Mervyn Romans, « An Analysis of the Political Complexion of the 1835/6 Select Committee on Arts and Manufacture », *The International Journal of Art & Design Education*, vol. 26, no. 2 (juin 2007), p. 215-224.

artistes invités à témoigner durant la commission, dénonça l'attitude la Royal Academy, qui jouait à la fois la carte de l'institution nationale et celle de la société privée<sup>83</sup>. Plusieurs artistes, dont Martin et des membres de la Society of British Artists, s'attaquèrent aux privilèges de la Royal Academy en affirmant l'importance de minimiser l'intervention étatique dans le milieu des arts, sauf en ce qui concernait la protection des droits d'auteur<sup>84</sup>.

Les réponses fournies par Martin durant le Select Committee on Arts and Manufacture étaient on ne peut plus claires. L'artiste réitérait son point de vue sur l'importance du libre-marché dans le milieu des arts :

When asked by [William] Ewart whether he considered "the basis of encouragement to an artist should be free competition," Martin replied, "'Clear stage and no favour' as the saying is" When asked, "What do you think of... allowing all societies, like the British Institution, and the [Society of] British Artists in Suffolk-street and the Royal Academy itself to compete freely with one another?," Martin responded, "Competition is the fairest way."<sup>85</sup>

L'adhésion de Martin aux valeurs libérales se révéla aussi dans l'autobiographie qu'il fit publier dans l'édition du 17 mars 1849 du *Illustrated London News*. L'artiste y répond à trois articles parus dans le même journal en février et mars 1849. L'auteur de ces textes faisait la critique de la dernière œuvre de Martin présentée à la British Institution, soit une nouvelle version de sa peinture *Joshua Commanding the Sun to Stand Still*

---

<sup>83</sup> « "I was ambitious myself", [Martin] concluded, "many years ago, when I was a very young man, of becoming an Academician, but the desire ceased when I understood how the body was constituted" ». Voir Thomas Balston, *op. cit.*, p. 179.

<sup>84</sup> Holger Hoock, *op. cit.*, p. 302.

<sup>85</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 114.

upon Gibeon (figure 3.09), dont la composition originale datait de 1816<sup>86</sup>. Or, certaines erreurs s'étaient glissées et Martin croyait qu'il était nécessaire de les corriger<sup>87</sup>.



Figure 3.09

John Martin, *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon*, 1848. Huile sur toile, 151 x 264 cm. Kirklees Museums and Galleries, Huddersfield.

La lettre rédigée par Martin ressassait, selon son propre point de vue, les moments marquants de sa vie. Les trente premières années de Martin sont décrites longuement alors que les vingt dernières sont résumées en deux petits paragraphes<sup>88</sup>. En nous attardant au contenu de cette lettre, nous arrivons à trois conclusions. Premièrement, l'artiste révèle les difficultés et obstacles qu'il dut surmonter dès sa jeunesse. Ses débuts

<sup>86</sup> John Martin et Martin Myrone [dir.], *Sketches of My Life*, p. 22-27. Les passages qui se concentraient sur Martin dans les éditions du 17 et 24 février et du 10 mars 1849 de l'*Illustrated London News* ont été retranscrits dans ce livret conçu pour l'exposition de la Tate Britain en 2011 qui portait sur Martin.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 7, 10-12.

<sup>88</sup> Le texte paru dans l'*Illustrated London News* ne faisait que deux pages, mais si nous nous fions à la retranscription dans l'ouvrage de Myrone, *Sketches of My Life*, et dont la mise en page diffère, la partie qui traite de la période de 1789 à 1830 fait le double de celle qui se concentre sur la période entre 1830 à 1849.

en tant que peintre d'enseigne à Newcastle, la poursuite qui lui était adressée à cause d'une mésentente avec son patron de l'époque, son arrivée à Londres alors qu'il avait été volé de sa très modeste fortune et les années qui suivirent à travailler comme peintre sur verre et sur céramique, la perte de son emploi et la difficulté qu'il eut à obtenir de la visibilité lors de ses premières expositions à la Royal Academy : voilà autant d'exemples que Martin donne pour démontrer à quel point son parcours fut houleux<sup>89</sup>.

Deuxièmement, malgré les embûches, Martin eut un succès marqué. L'artiste révèle dans le texte la manière dont il a acquis ses connaissances en dessin et en peinture, aidé par un petit maître italien à Newcastle, mais surtout de son propre ressort, après ses longues journées de travail à l'atelier de peinture sur céramique<sup>90</sup>. En poursuivant la lecture, nous apprenons le succès que connut Martin notamment grâce à *Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon* et à *Belshazzar's Feast*, et les récompenses royales qu'il se mérita grâce à ses œuvres sans qu'il devînt membre de la Royal Academy.

Troisièmement, il n'y a aucune référence à la période plus difficile des années 1830 et 1840. Pour cette période, Martin fait seulement allusion à son passage devant le *Select Committee* de 1835-1836 où il critiqua les privilèges injustes de la Royal Academy de même que son aventure dans l'aménagement urbain. Martin souhaitait apparemment démontrer au lecteur qu'il avait une certaine conscience sociale<sup>91</sup>. Or, l'acharnement dont fit preuve Martin quant à ses propositions d'aménagement urbain le mena pratiquement au bord de la faillite dans les années 1830. Les revenus de l'artiste

---

<sup>89</sup> John Martin, « Mr. John Martin. (To The Editor of The *Illustrated London News*) », in *ibid.*, p. 28-31.

<sup>90</sup> « [...], continuing to work for Mr. Muss' firm during the day, and sitting up at night till two and three o'clock acquiring that knowledge of perspective and architecture which has since been so valuable to me ». *Ibid.*, p. 30.

<sup>91</sup> « [Proposals and inventions] all conducing to the great ends of improving the health of the country, increasing the produce of the land, and furnishing employment for the people in remunerative works. ». *Ibid.*, p. 36.



diminuaient notamment à cause de la baisse des ventes de ses gravures alors que ses dépenses pour l'élaboration et la publication de ses plans augmentaient<sup>92</sup>.

Cette autobiographie est un exemple parfait de ce que Bourdieu nommait l'illusion biographique. Les erreurs que Martin cherchait à corriger grâce à cette lettre étaient somme toute mineures, mais elles auraient pu être considérées comme un affront à un artiste qui connaissait une période professionnelle tranquille<sup>93</sup>. Martin, pour reprendre les termes de Bourdieu, y présentait sa vie « comme une histoire » qui suit « un ordre logique [...] en fonction d'une intention globale » définie par des « événements significatifs »<sup>94</sup>. Dès sa tendre enfance, et malgré un accès limité à des ressources financières, matérielles et professionnelles, Martin sut qu'il voulait devenir un artiste. Non seulement avons-nous accès à l'origine des ses motivations professionnelles, mais nous constatons aussi, chez lui, une volonté de tirer profit de son art<sup>95</sup>. Cet objectif fut atteint avec succès, selon lui, lorsqu'il entreprend d'énumérer les œuvres lui ayant permis d'obtenir des prix à la British Institution, ainsi que des récompenses de la royauté européenne, grâce à la diffusion de sa gravure sur le continent et ce, sans qu'il jouît des privilèges des académiciens<sup>96</sup>.

Encore une fois, Martin utilisait des éléments-clés du mythe du *self-made man* en se concentrant sur la situation financière précaire qu'il connut durant sa jeunesse et la

---

<sup>92</sup> Ce fut principalement la série de gravures *Illustrations of the Bible* qui n'apporta pas les revenus espérés. Pour plus de détails sur les ventes de ces gravures, consulter Dany Larrivée, « Annexe G : Statistiques des ventes du cycle biblique original » in « DEO OMNIPOTENTI : Le cycle original des *Illustrations of the Bible* et la représentation du pouvoir divin d'après John Martin 1789-1854 », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2011, p. 169-173.

<sup>93</sup> John Martin et Martin Myrone [dir.], *op. cit.*, p. 11.

<sup>94</sup> Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63 (juin 1986), p. 69.

<sup>95</sup> « Having, from my early years, [...] expressed a determination to "be a painter", the question arose "how to turn my desires to profitable accounts" ». Voir John Martin, *loc. cit.*, p. 28.

<sup>96</sup> « [...] there can be little question that eventually my success, by my own independant means, raised a sufficient number of detractors ». C'est nous qui soulignons le passage. Voir *ibid.*, p. 35.



persévérance qui le mena à la gloire<sup>97</sup>. À son époque, ce genre de discours gagnait en popularité parmi la bourgeoisie qui croyait qu'il n'y avait jamais eu autant d'opportunités de faire fortune :

[The heroes of *Self-Help*] did not follow necessarily [the] view of the True Gentleman that the embodiment of these qualities would be reflected in the possession of worldly goods, landed estate, public honours and favours. But in a society such as Britain in the nineteenth century, which believed implicitly in a practical doctrine of justification by works, it was expected that gentlemanly conduct would result in such reward<sup>98</sup>.

Le succès grâce à la pratique commerciale n'était pas unique à John Martin. La Society of British Artists fut fondée en 1823 pour soutenir la cause du libre-marché dans le milieu des arts. Or, même chez les artistes de la Royal Academy, dont la réputation était plus prestigieuse que celle de Martin ou de n'importe quel membre de la Society of British Artists, la pratique commerciale était courante. Joseph Mallord William Turner, par exemple, était un artiste encensé pour ses compositions. Bien entendu, son travail à la gravure et à l'illustration de certains livres reste un exemple évident du caractère plus commercial d'une partie de son travail. Cet intérêt pour une prospérité financière s'illustra aussi dans sa peinture. À ses débuts, Turner présenta des sujets d'histoire qui attirèrent les éloges, mais progressivement, il changea son titre de peintre d'histoire pour peintre de paysages historiques vers 1817, un titre que Martin avait adopté en 1816<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> « [Men] of humble birth who had made good for themselves by their sterling character ». Voir R. A. Buchanan, *loc cit.*, p. 409.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>99</sup> Lars Kokkonen, *op. cit.*, p. 10.



Figure 3.10

Joseph Mallord William Turner et J. C. Easling, frontispice du *Liber Studiorum*, 1812. Eau-forte et manière noire imprimée à l'encre brune et rehaussée d'aquarelle en sépia, 19 x 26 cm. Tate Britain, Londres.

Grâce à sa formation, Turner maîtrisait les principes académiques, ce qui joua grandement dans la réception de ses œuvres. Considéré comme un génie, cet académicien se tourna vers le paysage en fonction de la demande sur le marché de l'art britannique. L'alliance de la connaissance des principes académiques à une démarche professionnelle commerciale fit en sorte qu'un artiste comme Turner réussissait à dégager une aura de génie puissante et relayée par la presse de l'époque, ce qui contribua à son rayonnement artistique. L'encensement et la glorification de cet artiste par les médias oblitéraient tout aspect mercantile de sa pratique artistique<sup>100</sup>.

<sup>100</sup> « The key to the native landscape genius's ability to function at one and the same time as an autonomous subject, insulated from the vitiation of a market-oriented society, and also as a social subject who represents the ideals of that society, is contingent upon the way in which individual autonomy is

Martin n'avait pas eu accès à cette formation académique, si prisée par le milieu institutionnel de l'époque. Le mythe du génie artistique, tel que mis de l'avant par le milieu de la Royal Academy, était tout droit tiré de la Renaissance, popularisé notamment par l'artiste et biographe Giorgio Vasari. Néanmoins, la production artistique de Martin lui permit d'atteindre les sommets de la gloire à la fin des années 1810. La popularité de ses compositions à grand déploiement, jumelée à sa maîtrise du procédé de la manière noire, qu'il apprit en autodidacte, firent de lui l'un des artistes ayant le plus de succès, grâce à une démarche commerciale assumée et parfaitement en harmonie avec une définition différente du génie tirée du mythe du *self-made man*. Déjà, nous ne sommes guère étonné de retrouver Martin cité en exemple dans le *Self-Help* de Smiles pour traiter de l'importance de la persévérance dans l'aboutissement de la notoriété de cet artiste :

More than once he found himself on the verge of starvation while engaged on his first great picture. [...] Upheld throughout by the victorious power of enthusiasm, he pursued his design with unsubdued energy. He had the courage to work on and to wait ; and when [...] he found an opportunity to exhibit his picture, he was from that time famous. Like many other great artists, his life proves that, in despite of outward circumstances, genius, aided by industry, will be its own protector, and that fame, though she comes late, will never ultimately refuse her favour to real merit<sup>101</sup>.

---

socially regulated. The elision of the artist's character – his singular capacity to feel to recognize, and to represent the essence of the landscape – with the symbolic character of the domestic landscape as the locus of individual and national freedom, fixes the individuality of the native genius firmly within the domain of social. That is, personal autonomy is the signal feature that identifies the landscape genius as a member of the social body. Yet accounts in the mainstream press [...] stress the fact that while the landscape genius embodies the essence of the national spirit, he is not subjected to the depredations of the social body. We recall the strong emphasis placed by these critics and other writers [...] upon the magical and transformative powers of the landscape genius in fashioning profoundly affecting images of color and light from the basest and simplest materials. Such a transformation of common nature into native character served to lift such representations and their makers out of the realm of material production (and the domain of amateur practice) ». Kay Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter. Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, p. 141.

<sup>101</sup> Samuel Smiles, *op. cit.*, p. 217-218.

À la lumière de ce que nous avons avancé tout au long du chapitre, cet intérêt commun que partageaient Smiles et Martin pour les valeurs liées au mythe du *self-made man* nous laisse croire que Martin, s'il avait été encore vivant au moment de la publication des *Lives of the Engineers*, aurait été plus inspiré par cet ouvrage que par les *Vite* de Vasari.

### 3.7 Conclusion : John Martin et la *self-made nation*

En somme, John Martin eut un parcours professionnel atypique non seulement par sa vision artistique en contraste avec les principes académiques, mais aussi par les sciences appliquées et de la philosophie libérale qui le marquèrent significativement. Avec l'intérêt montant pour les sciences appliquées et le décès de James Watt, les factions réformistes de la bourgeoisie purent développer un véritable culte de l'ingénieur dont les valeurs libérales de l'expérimentation scientifique et de son application sur le libre-marché furent véhiculées dans toute la société. Les réformistes cherchèrent à rallier les classes ouvrières de la Grande-Bretagne à ces valeurs bourgeoises grâce à la diffusion de périodiques éducatifs abordables et la fondation des Mechanics' Institutes où étaient organisées les toutes premières expositions industrielles. Ces imprimés, de concert avec ces écoles polytechniques, eurent plus ou moins de succès : la bourgeoisie régionale britannique s'en appropria aux dépens des ouvriers.

Cette nouvelle manière de promouvoir les sciences appliquées eut une influence sur Martin qui s'exprima jusque dans sa démarche professionnelle. L'artiste adopta rapidement les préceptes du *self-made man*, mythe né à la même époque. Martin développa ainsi un discours et une démarche qui faisaient la promotion du libre-marché. Cette démarche professionnelle, jumelée à des préoccupations d'ordre urbanistique, le motiva à concevoir des plans d'aménagement urbain qui, selon lui, allaient stimuler l'économie de la Grande-Bretagne en améliorant l'efficacité des industries et de l'agriculture tout en offrant du travail aux chômeurs des classes ouvrières. Martin y voyait aussi une occasion de s'enrichir, croyant fortement au modèle du *self-made man*.

en ingénierie civile. Malheureusement pour lui, le gouvernement ne crut pas à la nécessité de telles propositions, malgré les problèmes de pollution que connaissait Londres au XIX<sup>e</sup> siècle.

Martin appliqua aussi les principes du mythe du *self-made man* à sa carrière artistique. Bien que cette dernière connut des moments moins glorieux, notamment dans les années 1830 et 1840, Martin à maintes reprises défendit l'importance du libre-marché dans le milieu des arts et émit certaines réserves quant à l'attitude élitiste de la Royal Academy par rapport aux artistes plus ouvertement commerciaux. Martin comprit qu'il était capable d'obtenir du succès à l'extérieur de ce circuit institutionnel, ce qu'il souligna lors de son témoignage au Select Committee on Arts and Manufacture de 1835-1836 et dans son autobiographie publiée dans l'*Illustrated London News*.

La relation houleuse entre les arts et les milieux industriel et commercial en Grande-Bretagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle prit un tout autre tournant à l'ouverture de la Great Exhibition de 1851. L'idée d'organiser la Great Exhibition provenait de Henry Cole (1808-1882) qui souhaitait présenter l'étendue de la connaissance industrielle de toutes les nations d'une part et de toutes les régions de la Grande-Bretagne<sup>102</sup>. Le plus grand ambassadeur de cet événement fut l'époux de la reine Victoria, le prince Albert. Celui-ci s'assura que la Great Exhibition allait accueillir des exposants variés en laissant aux côtés des plus grands scientifiques, entrepreneurs et artistes une place aux paysans et ouvriers dont le travail était digne de mention<sup>103</sup>. Les souhaits d'Albert furent réalisés :

---

<sup>102</sup> James Hamilton, *op. cit.*, p. 302.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 303. « A published statement, almost certainly written by Prince Albert himself, made it clear that while it was expected that princes would be exhibitors, as well as "the most scientific agriculturalist" and "skillful manufacturers" and "artists of the greatest genius", it would also be open to "the cottager who cultivates any seed of remarkable excellence, the cottager's son who invents any implement of increased usefulness... the cottager's daughter who works more elegant pillow-lace than the common or plait straw in a new and more beautiful way" ».

la première exposition universelle était le symbole que le peuple anglais réalisait « sa mission de guide de l'humanité, telle qu'elle lui a été impartie par la Providence »<sup>104</sup>.

Constituée de quatre sections, majoritairement occupées par des sujets de l'empire britannique et où la machinerie était surtout mise en valeur, la Great Exhibition était le symbole de la supériorité de la société anglaise qui, grâce au libre-marché et à la créativité de ses scientifiques, était devenue la plus grande puissance mondiale<sup>105</sup>. Le Crystal Palace, perçu comme une véritable cathédrale du savoir, dévoilait au monde entier la *self-made nation* britannique et les secrets de sa réussite<sup>106</sup>. Parmi ceux qui participèrent à cet événement historique, John Martin présenta des gravures et des plans d'aménagement urbain en tant que designer et inventeur et non en tant qu'artiste<sup>107</sup>. Martin peignait encore à cette époque. Son triptyque du *Last Judgement* fut après tout réalisé entre 1851 et 1853. Ce titre, tout aussi innocent fût-il, reflétait bien ses aspirations scientifiques toujours aussi fortes alors qu'il avait cessé de publier de tels plans en 1849.

---

<sup>104</sup> François Bédarida, *La société anglaise. Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 18.

<sup>105</sup> Parmi les 14 000 exposants, 7 500 provenaient de l'empire britannique. « La machine est reine. Aussi les foules contemplent-elles, admiratives, à côté des locomotives, des modèles de ponts métalliques, des presses hydrauliques, des lentilles géantes de phares, des piles de bois des forêts canadiennes, les derniers perfectionnements apportés aux machines-outils par les pionniers de la mécanique de la précision, Whitworth, Fairbairn, Armstrong, le grand marteau pilon de Nasmyth capable tantôt de s'abattre de tout le poids de ses 500 tonnes, tantôt de briser délicatement une coquille d'œuf, et la multitude infinie des machines de toute sorte: à battre le grain, à écraser la canne à sucre, à fabriquer de l'eau de Seltz, à plier les enveloppes, à rouler les cigarettes... ». *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>106</sup> James Hamilton, *op. cit.*, p. 307-308.

<sup>107</sup> Martin Myrone, *op. cit.*, p. 154.



## CONCLUSION

Artiste en marge du circuit institutionnel, John Martin dut faire preuve de créativité afin de mousser sa carrière sans l'aide de la Royal Academy qui restait plutôt de marbre face à sa production artistique. La solution provint du milieu scientifique bourgeois, qui croisa son parcours professionnel à maintes reprises, et de la manière dont cet artiste utilisait l'imprimé pour diffuser les valeurs du libéralisme classique.

L'interprétation qu'avait Martin de la peinture d'histoire, renouvelée sous forme de paysage historique dans ses plus grandes compositions, s'éloignait du modèle académique par l'importance accordée à l'architecture, à l'urbanisme et aux effets visuels spectaculaires aux dépens des figures humaines représentées. Cet intérêt reflétait d'une certaine manière les origines humbles de l'artiste, qualifiées de *cockney* par certains commentateurs de l'époque comme William Hazlitt. Martin comprit aussi, en tant qu'artiste à l'extérieur du circuit institutionnel académique, qu'il devait produire un art adapté aux réalités du marché, pratiquement libre de toute intervention étatique. Son art, marqué par des thèmes et motifs répétitifs quoique très populaires, agaçaient les défenseurs de la Royal Academy, institution qui, rappelons-le, agissait en tant que lobbyiste pour le financement public des arts. La rhétorique académicienne mettait de l'avant l'importance de protéger la diffusion d'un art national qui répondait aux critères esthétiques que cette société défendait, alors que Martin proposait un art différent et au potentiel commercial développé.

Afin de compenser tout manque de visibilité causé par la réception défavorable que la Royal Academy réservait à son œuvre, John Martin utilisa l'imprimé pour stimuler l'intérêt du public pour ses œuvres. Outre la gravure, qu'elle eût une composition originale ou qu'elle reproduisît celle d'un de ses tableaux, Martin misa durant les années 1820 et le début des années 1830 sur la production de *Descriptive Catalogues*, des catalogues d'exposition plus ou moins étoffés, qui permettaient d'apprécier le processus de création de l'œuvre décrite et ainsi ajouter de la valeur à cette dernière. Bien que

plusieurs artistes comme Benjamin West et John Singleton Copley utilisassent des documents similaires pour faire la promotion de gravures de reproduction et que d'autres, comme Jacques-Louis David ou encore Benjamin Robert Haydon, eurent recours à de tels documents pour justifier certains choix artistiques, les catalogues de Martin s'approchaient, par leur forme et leur contenu, de ceux produits pour accompagner certaines expositions scientifiques et les panoramas.

Ces divertissements urbains, en vogue au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, témoignaient du virage populiste qu'avaient fait les sciences de l'époque, afin d'attirer un plus large public. Les catalogues produits pour ces divertissements scientifiques tout comme ceux produits par Martin, étaient composés de textes descriptifs et d'extraits poétiques, dont la plupart provenaient du répertoire dramaturgique contemporain, populaire auprès des masses. Les documents produits par Martin cherchaient aussi à diriger le sens de la lecture de l'œuvre, de la même manière que la visite de panoramas, accompagnée de leur catalogue, exerçait un contrôle sur la lecture et, d'une certaine manière, sur le comportement des spectateurs selon les valeurs bourgeoises. Plus encore, ce mélange de textes suggérait un nouveau rapport entre l'image et le texte, où ces derniers sont à la fois autonomes et complémentaires, alors que dans la culture académique, l'image était traditionnellement subordonnée au récit.

Enfin, le contrôle social que pouvait impliquer l'utilisation de tels catalogues par John Martin pour accompagner l'exposition de ses œuvres s'apparentait à la promotion des sciences appliquées menée par la bourgeoisie réformatrice. Pour ce faire, cette bourgeoisie créa un réseau de diffusion des sciences appliquées grâce à la publication de magazines et journaux abordables et par la mise en place d'expositions industrielles. Dans ces derniers, il y avait une accentuation particulière sur le libre-marché et les opportunités que pouvait apporter l'autodidactisme. Ces deux aspects, présents dans la littérature, font partie des plus importants préceptes qui alimentent le mythe du *self-made man*. Bien avant que Samuel Smiles créât le futur best-seller *Self-Help*, les publications scientifiques abordables, comme le *Penny Magazine*, et les expositions

industrielles mises en place par les Mechanics' Institutes participaient à la glorification des ingénieurs comme James Watt et, par le fait même, des valeurs bourgeoises.

Lorsque nous nous attardons à la vie professionnelle de John Martin, nous remarquons facilement que les préceptes du *self-made man* eurent un impact important sur lui. L'artiste s'investit avec un enthousiasme certain dans la conception d'inventions et de plans d'aménagement urbain, croyant que d'énormes projets d'ingénierie civile pouvaient lui apporter fortune et gloire. Son discours quant à sa propre carrière démontrait un souci de mettre en valeur l'aspect autodidactique de son parcours. Comme il le soulignait dans son autobiographie, Martin provenait d'un humble milieu et n'avait pas eu accès à une formation académique. Malgré ces obstacles de taille, il affirma avoir atteint les sommets de son art grâce à sa détermination. La rhétorique au cœur de son discours le mettait donc en contrepartie aux artistes académiciens contemporains qui avaient aussi une carrière commerciale, tel Turner. Fort estimé par ses comparses de la Royal Academy, Turner défendait ses pratiques commerciales, apparentes dans sa production graphique, en faisant appel à son génie artistique

Comme nous l'avons vu, John Martin, en adhérant ouvertement aux principes du libre-marché culturel, put s'assurer une carrière artistique prospère. Par contre, à plus d'une occasion, l'artiste émit des réserves quant à la loi des *Copyrights*, inchangée depuis 1774. Ses compositions connaissant une grande popularité, des copies non autorisées et de qualité discutable, autant sous forme de gravures que de peintures, étaient en circulation sur le marché de l'art. En 1833, le Queen's Bazaar proposait sous forme de diorama *Belshazzar's Feast*. Pourtant, Martin n'avait pas donné son accord pour une telle reprise de sa peinture la plus connue. L'artiste lésé intenta de recourir à une injonction contre les propriétaires du diorama, mais perdit sa cause<sup>1</sup>.

Au moment de son passage devant le *Select Committee on Arts and Manufacture*, Martin plaida certes en faveur du libre-marché, mais attirait l'attention du Parlement sur

---

<sup>1</sup> Thomas Balston, *John Martin 1789-1954. His Life and Works*, London, Duckworth & Co, 1947, p. 61-62.

l'urgence de moderniser la loi de la protection des droits d'auteur. Il dénonça le fait que le plaignant devait risquer beaucoup pour que sa cause fût entendue et que la compensation légale, si la justice lui donnait raison, était bien maigre en comparaison des profits potentiels que pouvaient toucher les plagiaires<sup>2</sup>.

Martin était conscient que les copies non autorisées pouvaient nuire à sa carrière, autant d'un point de vue économique qu'artistique. Ce n'est pas pour rien que dans son autobiographie parue dans l'*Illustrated London News* en 1849, l'artiste tint à souligner cette situation malheureuse :

[...] some portion [of my life] was dedicated to engraving, which I was eventually obliged to abandon, owing to the imperfect laws of copyright, my property being so constantly and variously infringed, that it became ruinous to contend with those who robbed me; and I was therefore, driven from the market by inferior copies of my own, to the manifest injury of my credit and pecuniary resources, while I may, without vanity, affirm, that even art itself suffers by the non-circulation of the engravings, for of course, neither my own plates nor the pirated copies will sell without the impulse of novelty<sup>3</sup>.

Malgré l'adhésion philosophique de John Martin au libre-marché culturel, cet artiste subissait les conséquences d'une application littérale du libéralisme d'Adam Smith. Mais la rhétorique était trop séduisante : dérangés par les privilèges que possédaient les académiciens, les artistes comme Martin qui vantaient les bénéfices du libre-marché absolu n'arrivaient pas à voir les limites d'un système dérèglementé, problème auquel chercheront à répondre les défenseurs de l'État-providence au XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>2</sup> Lars Kokkonen, *John Martin (1789-1854) and the mechanics of making art in a commercial nation*, Thèse de doctorat, New York, CUNY, 2010 p. 119-120.

<sup>3</sup> John Martin, « Mr. John Martin (To the Editor of the *Illustrated London News*) » in John Martin et Martin Myrone [dir.], *Sketches of My Life*, Londres, Tate, 2011, p. 35. Martin Myrone, dans l'introduction du catalogue d'exposition de la rétrospective de John Martin à la Tate en 2011, donne d'ailleurs raison à Martin en affirmant que ces copies ou pastiches de Martin participèrent à cette réputation d'artiste de mauvaise qualité à laquelle croyaient la plupart des spécialistes des arts du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Martin Myrone, « John Martin: art, taste and the spectacle of culture » in Martin Myrone [dir.], *John Martin. Apocalypse*, Londres, Tate, 2011, p. 20.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources et références parues avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

BULLOCK, William, *A Companion to the London Museum and Pantheon, Containing A Brief Description of Upwards of Fifteen Thousand Natural and Foreign Curiosities, Antiquities, and Productions of the Fine Arts ; Now Open for Public Inspection in The Egyptian Temple, Piccadilly London*, Londres, Whittingham and Rowland, 1813, 151 p.

BURFORD, Robert, *Description of a View of the City of Florence, and the Surrounding Country, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square*, Londres, T. Brettell, 1832, 16 p., 1 planche.

BURFORD, Robert, *Description of a View of the Town of Sydney, New South Wales ; the Harbour of Port Jackson, and Surrounding Country ; Now Exhibiting in the Panorama, Leicester-Square*, Londres, J. and C. Adlard, 1830, 12 p.

BURFORD, Robert, *Description of a View of the Ruins of the City of Pompeii Representing the Forum, with the Adjoining Edifices, and Surrounding Country Now Exhibiting in the Panorama, Strand ; Painted from Drawings Taken on the Spot*, Londres, J. and C. Adlard, 1825, 12 p.

DAVID, Jacques-Louis, *Le Tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant Académie d'architecture*, Paris, P. Didot L'Ainé, An VIII (1799), 16 p.

HAYDON, Benjamin Robert, *Description of the Picture of Pharaoh Dismissing Moses at the Dead of Night, after the Passover and Other Pictures*, Londres, 1829, 16 p.

JONES, Henry Bence, , *The Royal Institution : Its founder and Its First Professors*, Londres, Longmans, Green, and Co., 1871, 431 p.

LEWES, George Henry, « Charles Kean and Sardanapalus », *The Leader*, édition du samedi 25 juin 1853, p. 620-621.

M'QUIN, Ange Denis, *Description of the Picture of Christ Healing the Sick in The Temple by Benjamin West, ESQ., President of the Royal Academy, and Presented by the Author to the Pennsylvania Hospital*, Philadelphie, imprimé par William Brown, 1821, 14 p. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044032688715;view=1up;seq=5>.  
Dernière consultation : décembre 2015.

MALIN, William Gunn, *Some Account of the Pennsylvania Hospital, its Origin, Objects, and Present State*, Philadelphie, Thomas Kite, 1831, 46 p.

MARTIN, John, *Reprint of Report of the Committee Appointed to Take into Consideration Mr. Martin's Plan for Rescuing the River Thames from Every Species of Pollution*, Londres, 1836, 20 p.

MARTIN, John, *Key to Mr. Martin's Engraving of The Crucifixion*, Londres, F. G. Moon, 1834, 10 p. 2 planches.

MARTIN, John, *Descriptive Catalogue of the Engraving of The Fall of Babylon*, Londres, 1832, 3 p., 1 planche.

MARTIN John, *Outlines of Several New Inventions for Maritime and Inland Purposes*, Londres, Imprimé par Plummer & Brewis (non publié), 1829, 19 pages, 9 planches.

MARTIN, John, *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, 8 p., 1 planche.

MARTIN, John, *Descriptive Catalogue of the Picture of The Fall of Nineveh, by John Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1828, 16 p., 1 planche.

MARTIN, John, *A Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin, Which Gained the Highest Premium At The British Institution in London*, Londres, J. Robins & Co., 1825 (quarante-deuxième édition ; originale : 1821), 15 p., 1 planche.

MARTIN, John *A Descriptive Catalogue of The Destruction of Pompeii & Herculaneum with Other Pictures, Painted by John Martin, Historical Landscape Painter to His Royal and Serene Highness The Prince Leopold of Saxe-Cobourg, Now Exhibiting at the Egyptian Hall, Piccadilly*, Londres, Plummer & Brewis, 1822, 31 pages, deux planches.

MARTIN, John, *Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin*, Londres, Plummer & Brewis, 1821, 4 p., 1 planche.

MARTIN, John, [Descriptive Catalogue of] *Joshua Commanding the Sun to Stand Still*, s. l., n. d., 1 p., 1 planche.

M'QUIN, A. D., KNEASS, William et J H. YOUNG *Description of the Picture, Christ Healing the Sick in the Temple, Painted by Benjamin West, Esq. President of the Royal Academy, and Presented by the Author to the Pennsylvania Hospital*, Philadelphie, publié par S.W. Conrad, No. 87, Market Street, for the Pennsylvania Hospital, 1817, 13 p.



SHARP William, *Proposals for Publishing by Subscription, an Engraving from the Historical Picture Painted by John Singleton Copley, R.a: And Now Exhibiting in a Pavilion, Erected Through the Gracious Permission of the King for the Purpose, in the Green Park : This Work ... Is to Be Placed in the Council Chamber of Guildhall As a Testimony of Respect to the Late Lord Heathfield, Then Governor of Gibralter, Earl Howe, Commander of the Fleet ... for Their Gallant Conduct Displayed in the Defence and Relief of That Important Fortress*, Londres publié par H. Reynell, No. 21, Piccadilly, près de Hay-Market, 1801, 4 p.

SMILES, Samuel, *Lives of the Engineers*, volume 1, Londres, William Clowes and Sons, 1874 [1862], 320 p.

SMILES, Samuel, *Self-Help. With Illustrations of Conduct and Perseverance*, Londres, John Murray, 1907 [1859], 488 p.

SMITH, Adam, *An Inquiry Into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, volume III, Paris, James Decker, 1801, 358 p.

WEATHERCOCK, Janus, « The British Institution », *London Magazine*, vol. 3, no. 4 (avril 1821), p. 442-445.

#### Références parues depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle

ADAMS, Max, *The Firebringers. Art, Science and the struggle for Liberty in Nineteenth-century Britain*, London, Quercus, 2009, 323 p.

AGUIRRE, Robert D., « Annihilating The Distance : Panoramas and The Conquest of Mexico, 1822-1848 », *Genre*, vol. 35, no. 1 (2002), p. 25-53.

ALEXANDER, Christine, « 'The Burning Clime': Charlotte Brontë and John Martin », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 50, no. 3 (décembre 1995), p. 285-321.

ALEXANDER, Edward P., « William Bullock : Little-Remembered Museologist and Showman », *Curator – the Museum Journal*, vol. 28, no. 2 (1985), p. 117-147.

ALTICK, Richard Daniel, *Paintings from books: art and literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985, 527 p.

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Dauzat, Pierre-Emmanuel, Paris, La Découverte, 2002 [1983], 213 p.

ANDERSON, Patricia, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Oxford & New York, Clarendon Press, 1991, 211 p.

BALSTON, Thomas, *John Martin 1789-1954. His Life and Works*, London, Duckworth & Co, 1947, 309 p.

BANN, Stephen, *Romanticism and the Rise of History*, New York, Twayne Publishers, 1995, 187 p.

BÄTSCHMANN, Oskar, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997, 336 p.

BÉDARIDA, François, *La société anglaise. Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 351 p.

BENEDICT, Barbara, *Making the Modern Reader. Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*, Princeton, Princeton University Press, 1996, 252 p.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette et BLONDEL, Christine [dir.], *Science and Spectacle in the European Enlightenment*, Aldershot et Burlington, Ashgate, Coll. « Science, Technology and Culture, 1700-1945 », 2008, 169 p.

BERMINGHAM, Ann, « Landscape-O-Rama: The Exhibition Landscape at Somerset House and the Rise of Popular Landscape Entertainments », in Solkin, David [dir.], *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 127-143.

BONEHILL, John, *Shows of strength : war and the military in British visual culture, circa 1775-1803*, tome 1. Thèse de doctorat, University of Leicester, 2001, 514 p.

BOHRER, Frederick N., « Inventing Assyria : Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 2 (1998), p. 336-356.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63 (juin 1986), p. 69-72.

BRUNTJEN, Sven H. A., *John Boydell, 1718-1804. A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*, Londres et New York, Garland Publishing, 1985, 291 p.

BUCHANAN, R. A., « Gentlemen Engineers: The Making of a Profession », *Victorian Studies*, vol. 26, no. 4 (été 1983), p. 407-429.

CAMPBELL, Michael J. et WEES, J. Dustin, *Darkness Visible. The Prints of John Martin*, Williamstown, Sterling & Clark Art Institute, 1986, 87 p.

CAMPBELL, Michael J., *John Martin, 1789-1854. Creation of Light : Prints and Drawings from The Campbell Collection*. Catalogue d'exposition présentée au Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando et au Museo de Bellas Artes de Bilbao, Madrid et Bilbao, 2006, 637 p.

CATANO, James V., « The Rhetoric of Masculinity: Origins, Institutions, and the Myth of the Self-Made Man », *College English*, vol. 52, no. 4 (avril 1990), p. 421-436.

COLEMAN, D. C., « Gentlemen and Players », *Economic History Review*, vol. 2, no. 26 (1973), p. 92-98.

COLLEY, Linda, « Whose Nation ? Class and National Consciousness in Britain 1750-1830 », *Past & Present*, no. 113 (novembre 1986), p. 97-117.

CRARY Jonathan, « Unbinding Vision », *October*, vol. 68 (printemps 1994), p. 21-44.

CRARY, Jonathan, « Gericault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », *Grey Room*, vol. 9 (automne 2002), p. 5-25.

DART, Gregory, « On Great and Little Things: Cockney Art in The 1820s », *Romanticism*, vol. 14, no. 2 (2008), p. 149-167.

DASTON, Lorraine et SIBUM, H. Otto, « Introduction: Scientific Personae and Their Histories », *Science in Context*, vol. 16, no. 1 (mars 2003), p. 1-8

DE MARCHI, Neil et GREEN, Jonathan A., « Adam Smith and Private Provision of The Arts », *History of Political Economy*, vol. 37, no. 3 (2005), p. 431-454.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, G. Lebovici, 1989 [1971], 170 p.

DINWIDDY, J. R., « Charles James Fox and The People », *History*, vol. 55, no. 185 (octobre 1970), p. 342-359.

ELLIS, Markman, « 'Spectacles within Doors': Panoramas of London in the 1790s », *Romanticism*, vol. 14, no. 2 (2008), p. 133-148.

ERDMAN, David V., « Lord Byron and Genteel Reformers », *PMLA*, vol. 56, no. 4 (décembre 1941), p. 1065-1094.

ESCARPIT, Robert, « Byron, figure politique », *Romantisme*, no. 7 (1974), p. 8-15.

FEAVER, William, *The Art of John Martin*, Oxford, Clarendon Press, 1975, 256 p.

FIELDEN, Kenneth, « Samuel Smiles and Self-Help », *Victorian Studies*, vol. 12, no. 2 (décembre 1968), p. 155-176.

FOOTE, George A., « Sir Humphry Davy and His Audience at the Royal Institution », *Isis*, vol. 43, no. 1 (avril 1952), p. 6-12.

FOX, Celina, *Graphic Journalism in England During the 1830s and 1840s*, London & New York, Garland Publishing, 1988, 343 p.

FOX, Celina [dir.], *London - World City. 1800-1840*, Catalogue d'exposition présentée à The Museum of London, New Haven & London, Yale University Press, 1992, 624 p.

GOLBY, J. M. et PURDUE, A. W., *The Civilisation of the Crowd. Popular Culture in England. 1750-1900*, Stroud, Sutton Publishing, 1999 [1984], 224 p.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo, « Nudity à la grecque in 1799 », *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 2 (1998), p. 311-335.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, éditions Payot, 1978 [1962], 324 p.

HAMILTON, James, *London Lights. The Minds that Moved the City that Shook the World, 1805-1851*, London, John Murray, 2007, 400 p.

HARGRAVES, Matthew, *Candidates for Fame : The Society of Artists of Great Britain 1760-1791*, New Haven, Yale University Press, 2005, 244 p.

HARLING, Philip, « Leigh Hunt's Examiner and the Language of Patriotism », *The English Historical Review*, vol. 111, no. 444 (novembre 1996), p. 1159-1181.

HARRIS, Wendell V., « Ruskin's Theoretic Practicality and the Royal Academy's Aesthetic Idealism », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 52, no. 1 (juin 1997), p. 80-102.

HEMINGWAY, Andrew, *Landscape imagery and urban culture in early nineteenth-century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 363 p.

HEMINGWAY, Andrew, « Genius, Gender and Progress: Bentham and The Arts in the 1820s », *Art History*, vol. 16, no. 4 (décembre 1992), p. 619-646.

HEMINGWAY, Andrew & William Vaughan [dir.], *Art in bourgeois society, 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 372 p.

HIPPLE, Walter J. Jr., « General and Particular in The Discourses of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vo. 11, no. 3 (Mars 1953), p. 231-247.

HOBBSAWM, Eric J., *Histoire économique et sociale de la Grande-Bretagne. Volume 2. De la révolution industrielle à nos jours*, trad. par Michel Janin, Paris, Éditions du Seuil, 1977 [1969], 368 p.

HOOCK, Holger, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, Clarendon Oxford University Press, 2003, 367 p.

HOOCK Holger, « Old Masters and the English School: The Royal Academy of Arts and the notion of a national gallery at the turn of the nineteenth century », *Journal of the History of Collections*, vol. 16, no. 1 (2004), p. 1-18.

INKSTER, Ian, « Science and society in the metropolis: A preliminary examination of the social and institutional context of the Askesian Society of London, 1796-1807 », *Annals of Science*, Vol. 34, No. 1 (1977), p. 1-32.

JOBERT, Barthélémy, « Le recueil d'estampes en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Autour de John Boydell », in Hattori, Cordélia, Leutrat, Estelle, Meyer, Véronique [dir.], *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 179-191.

KNIGHT, David M., *Science in the Romantic Era*, Aldershot et Brookfield, Ashgate, Coll. « Variorum », 1998, 352 p.

KOKKONEN, Lars, « Commentary: Excerpts from Mr. John Martin's Plan for Supplying with Pure Water the Cities of London and Westminster, and of Materially Improving and Beautifying the Western Parts of the Metropolis, 1828. » *International journal of epidemiology*, vol. 42, no. 6 (2013), p. 1584-1588.

KOKKONEN, Lars, *John Martin (1789-1854) and the mechanics of making art in a commercial nation*, Thèse de doctorat, New York, CUNY, 2010, 379 p.

KRIZ, Kay Dian, *The Idea of the English Landscape Painter. Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, 188 p.

KUSAMITSU, Toshio, « Great Exhibitions before 1851 », *History Workshop*, no. 9 (printemps 1980), p. 70-89.

LARRIVÉE, Dany, « DEO OMNIPOTENTI : Le cycle original des Illustrations of the Bible et la représentation du pouvoir divin d'après John Martin 1789-1854 », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2011, 238 p.

LEYPOLT, Günter, « A Neoclassical Dilemma in Sir Joshua Reynolds's Reflections on Art », *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, no. 4 (octobre 1999), p. 330-349.

LIPPINCOTT, Louise, « Expanding on Portraiture. The Market, The Public, and The Hierarchy of Genres in Eighteenth-Century Britain », in Bermingham, Ann et John Brewer [dir.], *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 75-88.

MACLEOD, Christine, *Heroes of Invention*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 458 p.

MARTIN, John et MYRONE, Martin [dir.], *Sketches of My Life*, Londres, Tate, 2011, 48 p.

MATHIS, Charles-François, *In nature we trust : les paysages anglais à l'ère industrielle*, Paris, PUPS, 2010, 685 p.

MEISEL, Martin, « The Material Sublime: John Martin, Byron, and Turner », in *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983 p. 166-188.

MORGAN, H. C., « The Lost Opportunity of the Royal Academy: An Assessment of Its Position in the Nineteenth Century » *Journal of the Warburg Institutes*, vol. 32 (1969), p. 410-420.

MYRONE, Martin [dir.], *John Martin. Apocalypse*, catalogue d'exposition présentée à la Tate Britain du 21 septembre 2011 au 15 janvier 2012, London, Tate, 2011, 240 p.

NENADIC, Stana, « Businessmen, the Urban Middle-Classes, and the 'Dominance' of Manufacturers in Nineteenth-Century England », *The Economic History Review*, New Series, vol. 44, no. 1 (février 1991), p. 66-85.

O'CONNOR, Ralph, *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2007, 539 p.

OMROD, David, « The Origins of the London Art Market, 1660-1730 », in Omrod, David & Michael North [dir.], *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1998, p. 167-186.



PERKIN, Harold, « Individualism versus Collectivism in Nineteenth-Century Britain: A False Antithesis », *Journal of British Studies*, vol. 17, no. 1 (automne 1977), p. 105-118.

PIKE, David L., « "The Greatest Wonder of the World" : Brunel's Tunnel and the Meanings of Underground London », *Victorian Literature and Culture*, no. 33 (2005), p. 341-367.

POSTLE, Martin [dir.], *Joshua Reynolds and the Creation of Celebrity*, Londres, Tate, 2005, 296 p.

PRETTEJOHN, Elizabeth, « La question de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne » in Stephen Bann et Stéphane Paccoud [dir.], *L'invention du passé. Histoires de coeur et d'épée 1802-1850*, Tome 2, Paris, Hazan, 2014, p. 255-263.

REYNOLDS, Joshua, *Discours sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Coll. « Beaux-arts histoire », 1991, 331 p.

ROMANS, Mervyn, « An Analysis of the Political Complexion of the 1835/6 Select Committee on Arts and Manufacture », *The International Journal of Art & Design Education*, vol. 26, no. 2 (juin 2007), p. 215-224.

ROSE, Jonathan, *The Intellectual Life of British Working Classes*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, 534 p.

SHEETS-PYENSON, Susan, « Popular science periodicals in Paris and London: The emergence of a low scientific culture, 1820-1875 », *Annals of Science*, vol. 42, no. 6 (1985), p. 549-572.

ST CLAIR, William, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 765 p.

TRAVERS, T. H. E., « Samuel Smiles and the Origins of "Self-Help" : Reform and the New Enlightenment », *Albion : A Quaterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 9, no. 2 (été 1977), p. 161-187.

VAUGHAN, William, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, no. 2 (1990), p. 11-23.

VICINUS, Martha, *The Industrial Muse. A Study of Nineteenth Century British Working-Class Literature*, London, Cromm Helm, 1974, 357 p.